MANUAL DE ISTORIA ARTEI

MANUAL

DE

ISTORIA ARTEI

DE

G. OPRESCU

Profesor la Universitatea din Bucureşti

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Vol. IV

SECOLUL AL XIX-lea

(REALISMUL ŞI IMPRESIONISMUL)

EDIŢIA II-a.

BUCUREŞTI
EDITURA „UNIVERSUL", STR. BREZOIANU 23—25
1946

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

INTRODUCERE

Mişcarea generoasă dela 1848 nu-şi arată efectele în artă decât mai târziu, atunci când, învinsă din punct de vedere politic, ea răsbate în alte domenii, unde le era mai greu autorităţilor, geloase şi bănuitoare, s'o descopere. Este sigur că felul de a picta al unui Courbet şi estetica acestuia nu s'ar înţelege fără cunoaşterea aspiraţiilor, nu numai ale generaţiei căreia aparţinea, dar ale cercului restrâns de oameni ce frecventa, ale acelor teoreticieni sociali şi politici pe care marele pictor îi admira şi îi iubea. De aceia este poate nedrept ca opera lui şi a altora, oricât ar fi fost ei de mari ca **practicieni**, *să fie considerată numai strict pictural. In manifestările lor, chiar în cele în care nu se poate nega puţină afectaţie teatrală, o nevoie de poză pentru galerie şi de a arunca praf în ochii „burghezilor", era o bună parte de dragoste sinceră pentru cel umilit şi nenorocit, o dorinţă vie de a se face util comunităţei. Astăzi când au trecut atâtea decenii dela expunerea unor tablouri ca Atelierul sau l'Aumône d'un pauvre, ne este uşor să vorbim de lipsa de gust a autorului lor. Contemporanii erau însă mişcaţi de ele, preţuiau căldura cuvintelor din unele manifeste, dragostea fierbinte şi emoţia ce emanau din manifestările multiple ale acelui tânăr frumos, puternic ca un atlet, cu o plăcută voce de bariton şi cu tresăririle unui oriental din O mie şi una de nopţi. Le era greu acestora să despartă cu totul aceste însuşiri de pânzele expuse. Realismul nu era atunci numai o şcoală de artă, ci un fel deosebit de a judeca viaţa, de a se bucura de ea, de a se conduce în împrejurările complicate, care se succed în istoria Franţei.*

Imperiul lui Napoleon al III-lea, ieşit din Revoluţia dela 1848, după cum primul Imperiu, cel al lui Napoleon I, ieşise din Revoluţia cea mare, influenţează de asemenea într'o largă măsură arta ce vede lumina între 1850 şi 1870 şi chiar şi după această dată. Unii sprijină acest fel despotic de guvernare, alţii caută să-l dărâme: rari sunt cei pe care el îi lasă indiferenţi. Războaiele ce el poartă, politica ce susţine, moravurile ce-l caracterizează, totul lasă urme vizibile în arta vremei, se insinuiază în alegerea subiectelor, determină până şi formele anatomice preferate de artişti, genurile căutate de public ori de amatori, fie că pictorii şi sculptorii tind la satisfacerea exigenţelor celor cu trecere sub Imperiu, fie că, din contra, vor să reacţioneze contra lor. Rareori în artă a asistat lumea la polemici estetice mai răsunătoare, la nedreptăţi mai strigătoare, la judecăţi mai brutale şi mai păr-

tinîtoare, desmințite mai târziu de verdictul generațiilor următoare. Ceeace s'a întâmplat, pentru a nu cita decât câteva exemple, cu Manet, cu Monet, cu Cézanne, n'are pereche în toată istoria artei. Iar neajunsul unor judecăți așa de scandaloase nu consta numai în faptul că talente puternice și originale au fost descurajate și umilite, ci că asemenea procedee îndreptățesc pe o mulțime de incapabili să se reclame dela aceste exemple ilustre și să înducă în eroare pe cei slabi de înger. Niciodată poate nu s'au văzut mai multe pretențioase manifestări de persoane fără chemare și fără pregătire ca în ultimele decenii. Opere când bizare, când sinistre, când copilărești au ocupat pereții expozițiilor, au fost recensate de critici, nu totdeauna desinteresați, au turburat înțelegerea și simțirea celor ce nu aveau destulă încredere în propria lor judecată.

Toate aceste abuzuri se practicau în numele libertății de expresie și al sincerităței. Totuși, cu toate desavantagiile rezultate din această situație, libertatea și sinceritatea în artă merită aceste sacrificii. Este concluzia la care a ajuns epoca noastră. Și una, și cealaltă din aceste două virtuți nu-s streine de mișcarea impresionistă. Această mișcare mai are încă avantajul de a fi îndreptat atenția pictorilor spre fenomene ce, până atunci, îi lăsase indiferenți, cu excepția unor naturi așa de excepționale, cum fusese Delacroix. Grație lor ochiul se educă în vederea unor analize mai subtile; mâna se exercită ca să răspundă, prompt și sigur, cerințelor văzului; știința vine să întărească și să explice multiple descoperiri empirice, ce regenerează pictura.

Și cum se întâmplă de obiceiu, publicul, ținut până atunci sub imperiul unor legi false și strâmte, cum erau cele în virtutea cărora pontificau reprezentanții academismului, își completează educația, devine simțitor la un fel de a desena și la un colorit, pe care nu le putuse până atunci admite. Lumina și tonul pur își fac din nou apariția în artă. Impresionismul descătușase toate conștiințele, deschisese artei perspective nesfârșite. De aceia, pe drept putem considera sfârșitul secolului al XIX-lea, de care ne vom ocupa în acest ultim volum, al Manualului, ca o epocă mare din Istoria artei.

REALISMUL

FRANŢA

GUSTAVE COURBET

I

In tot decursul secolului al XIX-lea, Europa occidentală este supusă la convulsiuni repetate care de multe ori culminează în revoluţii şi în mişcări de stradă. Fiecare din ele sguduie din temelie organizarea statelor, transformă ordinea socială, influenţează manifestările de tot felul ale popoarelor şi foarte des chiar pe cele culturale. Insă ecoul nici unei mişcări nu s'a simţit mai puternic ca al celei dela 1848. Şi totuşi, revoluţia dela 1848, în Paris, — unde ea apare mai întâiu şi de unde ea mai târziu se propagă în maitoată Europa — nu ţine decât câteva luni. Fusese însă pregătită de multă vreme; nemulţumirile de tot felul clocoteau, am putea zice, dela căderea lui Napoleon. Ele îşi găsiseră în 1830 expresie în revoluţia carea dus la schimbarea dinastiei franceze. Dar această schimbare n'a produs nici pe departe ameliorările pe care le aşteptau cei numulţumiţi. Asftel agitaţiile se continuă până când, în 1848, ele isbucnesc cu violenţă ceeace are ca urmare detronarea Regelui şi înlocuirea guvernului monarhic prin cel republican. In fruntea acestei revoluţii se găseşte o seamăde oameni energici şi pregătiţi, care îşi fac despre revoluţie şi efectele ei o anume idee. Totuşi, contrar aşteptărilor lor, ies la suprafaţă în mod brusc opinii cu mult mai radicale decât cele pe care le propagau ei şi se cer cu insistenţă acţiuni pe care ei nu le aprobau. Toate aceste revendicări sunt prezentate de anume indivizi, care n'aveau nimic comun cu cei care conduceau mişcarea. Pe deasupra acestora, ei vroesc să-i dea o altă direcţie, s'o ducă mult mai departe pe terenul politic şi social.

Cum se ajunge la această situaţie? Prin simplul fapt că revoluţia deşteptase în clasele nenorocite ale populaţiei franceze speranţe nelimitate; fiindcă ea chemase din adâncuri pe toţi cei nemulţumiţi de situaţia precară în care vegetau, şi aceştia erau numeroşi. Astfel, cei care făcuseră şi conduseseră mişcarea, cei care o pregătiseră, sunt debordaţi de curente pe care nu le prevăzuseră, curente reprezintând o mistică nouă. Clasele sociale care speră să beneficieze de aceste cu-

rente imaginează şi pun în circulaţie fel de fel de mituri, care înflăcărează în primul rând mare parte din populaţia Parisului. Aşa încât, curând se ajunge la o situaţie în care se vor găsi faţă în faţă revoluţionarii mânaţi de aspiraţii imense, a căror realizare ar fi însemnat răsturnarea ordinei stabilite, şi apărătorii acestei ordini, burghezii şi mare parte din locuitorii dela ţară, de tendinţă mult mai conservatoare.

Revoluţionarii sunt foarte repede învinşi. Ceilalţi, victorioşii, se organizează, iar mentalitatea lor — după ce revoluţia e înăbuşită — duce la dictatura celui de al doilea Bonaparte, Napoleon al III-lea, care în ochii celor mai mulţi apare ca un restaurator al ordinei şi liniştei în Franţa.

Teoriile mişcării dela 1848 aveau la baza lor porniri pasionate, de un puternic idealism. Dar, în acelaş timp, erau ieşite din observaţii realiste, dintr'o analiză pătrunzătoare a vieţii şi a împrejurărilor sociale ale timpului. Şefii ei sunt familiarizaţi cu datele ştiinţelor pozitive, cei mai mulţi se numără printre intelectualii de seamă ai epocei. Ei studiaseră încă fenomenele istorice şi cunoşteau legile, pe atunci noui, ale economiei politice. Faptul isbitor, care joacă un rol determinant în crearea convingerii lor, este apariţia maşinilor în industrie. Consecinţele acestui fenomen atât de puternic, social şi economic, pentru prima dată cercetat, se prezintă cât se poate de pesimiste: omul apare din ce în ce mai mult ca un sclav al maşinei, menit a-şi pierde cu totul libertatea.

Odată cu apariţia maşinilor, cu transformarea completă a industriilor, care trec dela faza artizanatului la cea a fabricilor, se formează o nouă clasă socială în Franţa: lucrătorii. Ea devine din ce în ce mai numeroasă, iar existenţa ei, concepţiile ei, vor avea o mare influenţă în determinarea evoluţiei ideilor sociale, politice şi chiar culturale, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Aceasta e situaţia pe care o găsim în Franţa, în timpul Revoluţiei dela 1848 şi imediat după această mişcare. Unele din aceste fenomene apăruseră de mai înainte. Revoluţia contribue însă într'o largă măsură să le scoată în relief, le ajută să circule, le pune în lumină spre a fi semnalate de toţi cei ce se interesează de starea Franţei şi a Occidentului, în genere, din această vreme.

Artiştii s'ar fi putut ţine departe de această agitaţie şi unii au şi făcut-o. E greu însă să rămâi indiferent când naţiunea ta întreagă este cuprinsă de înfrigurare. Artistul este prin definiţie o fiinţă mai simţitoare decât ceilalţi, mai vibrantă. E de aşteptat deci ca mulţi dintre ei să se înregimenteze într'un partid sau altul, să ia atitudine, şi prin aceasta să influenţeze chiar producţia lor. Un exemplu mai mult de imposibilitatea în care se găsesc firile impresionabile de a rămâne izolate cu totul de ceeace se petrece în jurul lor. L'am constatat în trecut, atunci când ne-am ocupat de Delacroix. El aristocratul, cu educaţia şi preferinţele sale clasice în materie de literatură şi de muzică, pe vremea revoluţiei din Iulie 1830 îşi simte atâta simpatie cu cei care provocaseră mişcarea încât se crede obligat să dea o probă de dragostea sa, într'una din operele cele mai reuşite şi mai admirate astăzi: La Liberté guidant le peuple.

Nici alți artiști, cu o generație mai tineri, nu rămân indiferenți la mișcarea care se întinde în jurul lor și care se elaborase în cabinetele filosofilor și a celor pasionați de economie politică. Fie că erau de un temperament mai simțitor ca alții, ori că prin originea lor se simțeau mai aproape de acei care aveau revendicări de ordin politic sau social de făcut, și ei sunt partizani ai unei mai drepte repartizări a bunurilor și a unei mai mari libertăți a muncii. așa cum o cereau revoluționarii la 1848. Invinși, ei nu se descurajează; în tot timpul celui de al doilea Imperiu ei se grupează într'o opoziție dârză — deși ascunsă — în contra clasei guvernante.

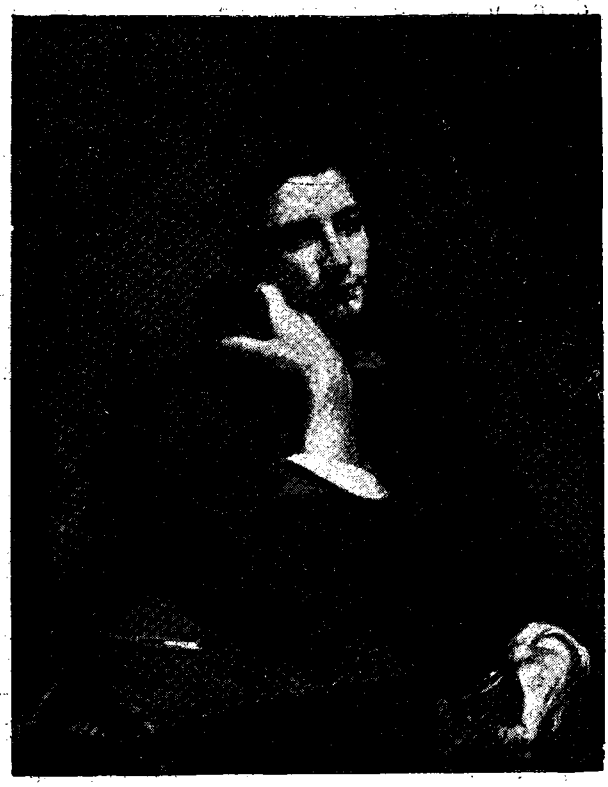


Fig. 1. — *Courbet: L'Homme à la ceinture de cuir. (Luvru).*

Printre artiștii câștigați de ideile umanitare ale timpului, cel mai însemnat e Gustave Courbet, șeful școalei realiste. Artistul acesta prezintă la analiză o dublă natură. Ca mulți alții, pictori, sculptori, literați din această vreme, în el apare un artist practicant, dar și un teoretician, adică un propovăduitor al ideilor revoluționare, al unei „filosofii" — cum o numește el — care, pusă în aplicare, ar aduce imediat fericirea neamului omenesc. Teoreticianul în Courbet e însă cu mult inferior artistului. Aceasta provine poate nu numai fiindcă el nu era destul de în stare să manipuleze idei, dar încă prin faptul că instrucția sa fusese complet neglijată. In orice caz, întâlnim la el, în scrisori către prieteni, în manifeste și în prefețe de cataloage pentru expozițiile sale, idei multiple însă nebuloase, într'un stil emfatic, încâlcit, pretențios, foarte influențate de Proudhon, unul din teoreticienii socialismului. Este de observat că Proudhon se naște în aceiași provincie ca și Courbet în Franche-Comté.

Dar acest teoretician, puțin interesant, de multe ori ridicol, mai ales când ideile pe care le propaga el le cunoaștem azi exprimate într'o limbă mult mai viguroasă și mai clară și cu mai strânsă logică,

de alţii, era un minunat pictor, unul dintre cei mai solizi practicieni pe care-i cunoaşte, nu numai arta franceză, ci poate arta din toate timpurile. Se formase studiind şi analizând pe cei mai străluciţi mânuitori ai pensulei, adică prin contactul respectuos şi docil cu operele acestora din muzee. Revoluţionar în intenţii, în subiectele pe care le tratează, „democrat", adică servind cauza partidului în care el se înglobează, şi contribuind — după cum credea el — la emanciparea şi fericirea poporului, în execuţia sa de pictor el se reazămă pe tradiţie, adică pe tablouri de maeştri, pe studii de cea mai subtilă penetraţie, făcute pornind dela pânzele celebre ale înaintaşilor. Este,

Fig. 2. — *Courbet: L'Enterrement à Ornans (Luvru).*

cu alte cuvinte, încă unul din reprezentanţii marilor curente picturale, care încep în sec. al XVI-lea şi se continuă până în vremea noastră. Cunoştinţele sale de felul în care cei vechi îşi practicau meşteşugul, adânci, sigure, bazate pe observaţii atente şi repetate, merg aşa de departe, încât technica Veneţienilor, a Olandezilor, a Italienilor mari din sec. al XVII-lea nu mai are pentru el secrete. El poate uneori să-şi intituleze tablourile, în glumă, studii veneţiene sau olandeze, lăsându-ne să înţelegem prin aceasta că în executarea lor se inspirase mai ales din technica veneţiană sau olandeză. Era un fel sincer, curajos, de a mărturisi că pictura sa are înaintaşi şi că el n'are pretenţia să o fi inventat pe deaîntregul; dar, în acelaş timp, şi un mijloc să ne arate că el e în stare să realizeze o operă şi s'o ducă la acelaş grad de perfecţie pe care-l întâlnise la cei mari, din trecut.

Se născuse la 1819 în Ornans, în Franche-Comté, provincie din răsăritul Franţei, mărginită de munţii Jura. Vom vedea ce importanţă are acest detaliu în evoluţia carierei picturale a lui Courbet. Ornans era un sat în care, ca în toate satele franceze, se găsea un număr ridicat de fermieri cu stare. Tatăl lui Courbet era vier şi aparţinea categoriei celor cu avere. Mama sa ieşea dintr'o familie de intelectuali, printre care se citează chiar profesori la Facultatea de Drept din Paris. De mic copil, Courbet arată o dragoste fără margini pentru regiunea în care se născuse şi pe care o cunoaşte în toate ale ei amănunte. Începe studiile sale, cum se facea pe vremea aceea, cu preotul satului. Dar nu-i place să înveţe. Un singur lucru îl atrage: desenul. Şi, lucru surprinzător, găseşte în preotul care-i dă lecţii un conducător inteligent, care-şi dă seama de aptitudinile excepţionale ale copilului. De multe ori îl duce să deseneze în mijlocul naturii. Metoda aceasta, atât de avansată pentru acea vreme, presupune o mare pătrundere psihologică. Dela Ornans, cu studiile foarte incomplete, Courbet este trimis să facă liceul la Besançon. Acolo ar fi trebuit să înveţe mai ales latineşte, pe lângă alte câteva cunoştinţe. Nu-i place însă nimic. Speranţele familiei sale de a-l vedea magistrat sau avocat sunt astfel înşelate. Dar şi la Besançon el desenează şi iar desenează. In cele din urmă câştigă aprobarea părinţilor pentru ca să devină pictor şi se pune serios pe muncă.

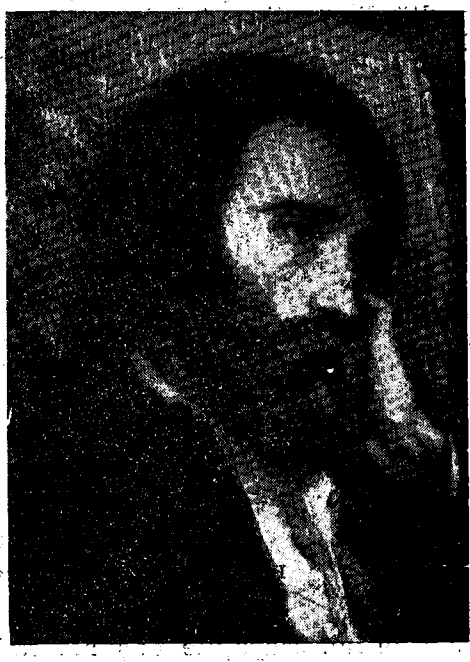


Fig. 3. — *Courbet: Monsieur Bruyas (Montpellier).*

Profesorul său era un davidian, care îşi bazează educaţia mai ales pe desen. Naiv, acest provincial obişnuia să spună că el reprezintă perfecţia desenului, iar elevul său Courbet, pe cea a culorii. Courbet îl părăseşte însă şi, către 1840, ia drumul Parisului, unde îl aştepta o lume cu totul deosebită de cea pe care o cunoştea. Primul lucru care îl atrage este muzeul Luvru. In colecţiile de acolo găseşte subiecte care să-l inspire, maeştri care să-i arate în ce chip se poate exprima cel care are ceva de spus. Se pune serios pe lucru, făcând nenumărate copii după diverşi artişti, după marii Olandezi, după Spanioli, dar mai ales după Italienii, reprezentanţii sec. al XVII-lea, cu care-şi găsea multă afinitate, sau după coloriştii secolului al XVI-lea veneţian. Ca urmare a acestei metode, în scurtă vreme Courbet câştigă ceeace-i lipsea ca să se exprime cu libertate, îşi făureşte adică o technică conformă cu temperamentul său.

Este atras mai întâiu de romantism, care reprezintă el însuşi o opoziţie la teoriile propovăduite de Academie, în totalitatea ei compusă din clasici. Dar, în puţină vreme, această tendinţă îl desgustă. Îşi dă seama că dincolo de idealul romantic se găsea un altul mai satisfăcător, că se puteau lua alte teme, mai conforme cu cerinţele vieţei şi ale timpului, decât subiectele îndulcite din Orient sau din Evul Mediu, frecvente în tablourile romanticilor de mâna a doua. Deseori el se întoarce în sânul familiei. In contact cu satul natal el descoperă isvorul nesecat de motive pe care îl constituiau dealurile stâncoase şi văile umbroase din munţii Jura.

Sunt două chipuri de a reprezenta ţăranul în artă: unul, care rezultă din sentimentul dragostei pentru el şi acţiunile lui, din convingerea despre utilitatea lui, despre armonia dintre făptura lui aspră,

Fig. 4. — *Courbet: La Rencontre (Montpellier).*

gesturile lui, ocupaţiile lui şi natura înconjurătoare. Este felul de a privi acest subiect la care se opreşte Courbet. Era însă şi un altul: acela de a nu vedea în ţăran decât un motiv pitoresc, puţin romantic, aşa cum de multe ori era văzut de o serie întreagă de pictori dela noi, care s'au mulţumit să idealizeze viaţa, punând-o într'un fel de contrast superficial şi facil cu cea a omului dela oraş. De aceea, alături de portrete, pe care le execută luându-se foarte deseori de model pe sine însuşi sau pe surorile sale, Courbet începe să picteze scene din viaţa concetăţenilor săi din Ornans. Cel mai important tablou de acest fel este celebrul L'Enterrement à Ornans, pânză de mari dimensiuni, în care concentrează ca sentimente şi figuri, tot ce se poate observa la o înmormântare de ţară. In pânza aceasta, care are mai mult de 7 m. lungime, el grupează aproximativ 50 de persoane, de mărime naturală.

Când tabloul apare pentru prima dată în faţa comisiei care trebuia să decidă despre primirea operilor la Salonul anual al Parisului, toţi sunt scandalizaţi şi au impresia că se găsesc în faţa unui ironist

sângeros, lipsit de orice sentiment de respect şi de pietate în faţa morţei. Tabloul e refuzat. Astăzi, acelaş tablou este considerat ca una din realizările superioare ale artei franceze din prima jumătate a sec. XIX-lea. Ce vedem în această lucrare? Mai întâiu un studiu adânc al figurei umane, pe care se reflectează puternice sentimente. Fiecare din personagiile ce intră în compoziţie sunt considerate ca nişte portrete şi tratate ca atare. Courbet acordă astfel unei scene pe care poate am fi întâlnit-o şi la alţi artişti, tratată însă ca o scenă de „genre", tot prestigiul picturei de istorie. Este tocmai ceeace scandalizează Academia. Pe de altă parte — şi aceasta constitue marea originalitate a artistului—el o pictează cu o voluptate şi cu o înţelegere pentru toate resursele picturei, care apar în ochii adevăraţilor cunoscători ca o protestare contra manierei celor mai mulţi artişti din această vreme. De aici o adevărată coaliţie a celorlalţi pictori, a „confraţilor", în contra artei lui Courbet.

Fig. 5. — *Courbet: La Source (Luvru).*

Se serveşte de o pastă în general generoasă şi abundentă, pe care o dozează după împrejurări, cu o intuiţie care niciodată nu dă greş. Pasta e pusă pe pânză, cu pensula la început, mai târziu cu cuţitul Pictorii se servesc de obiceiu de „le couteau à palette" pentru amestecat culorile, înainte de a le întinde cu pensula. Courbet dă însă instrumentului o altă întrebuinţare şi lucrează cu el ca şi cu o adevărată pensulă, pentru a întinde culoarea Evident, procedând astfel, el nu poate să între în detaliile fine pe care le-ar obţine cu primul instrument, însă poate ajunge la efecte şi la aspecte ale suprafeţei colorate aşa de minunate, încât ele răspund mai bine temperamentului său Astfel, cuţitul lasă în urma sa un strat de culoare compactă şi lucioasă lipsită de striile pensulei, foarte bine venită însă ca să redea ceea ce este lucios, solid şi consistent în natură. Pe de altă parte, tocmai prin faptul că el aşterne o cantitate destul de groasă de pastă, însă nu destul de

perfect omogenă, atunci când provine dintr'un amestec de tonuri, uscându-se ea va da impresia unei agate strălucitoare şi străbătută de vine. Această practică contribue să facă şi mai preţioasă suprafaţa unui tablou de Courbet.

El nu se serveşte de o gamă prea variată de tonuri. Focillon spune că tablourile sale pot fi luate ca nişte mari studii în alb şi negru, cu câteva note vii de roşu. De aceea, „armoniile sale sunt mai de grabă severe decât strălucitoare". Intrebuinţează apoi cam mult bitum, din care cauză unele pânze s'au întunecat, încât azi e greu să ne dăm seama de aspectul lor primitiv.

L'Enterrement à Ornans mai trebuia să reprezinte, în intenţia lui Courbet, „l'enterrement du romantisme". Expresia aceasta ne dovedeşte că el ţinea să se prezinte atunci în faţa publicului ca un duşman al unei tendinţe din trecut, căreia îi opunea „arta vie": „l'art vivant".

Se obiecta acestui artist de către Academie o evidentă lipsă de gust; e posibil. I se critica chiar „imoralitatea" subiectelor. Faptul de a reprezenta oamenii aşa cum sunt, era considerat ca un fel de atitudine provocatoare şi ireverenţioasă în faţa „artei eterne". Au fost însă şi persoane care şi-au dat seama numaidecât de calitatea rară şi de esenţa acestei picturi. Odată mai mult trebue să citäm numele lui Baudelaire, care ne dă despre Courbet o definiţie extrem de justă. El îl explică mai ales ca pe un fel de revoltat în faţa artei „drăguţe şi amabile" a contemporanilor, ultimii reprezentanţi ai romantismului, care n'aveau alt scop, decât să satisfacă gustul „burghezilor".

In 1855, pentru Expoziţia Universală, Courbet pregăteşte o lucrare tot aşa de importantă ca cea precedentă: Atelierul. Şi aici se găsesc 20—30 persoane, de mărime naturală. In mijlocul pânzei pictorul se reprezentase la şevalet, în atelier, alături de un model, având de jur-împrejur grupe de persoane, fiecare cu rolul ei, care împreună trebuiau să formeze, cum spune singur artistul, o „alegorie reală". El ia termenul de care se serveau în general clasicii şi-i adaugă numai epitetul „real", pentru ca să arate că, fiind în stare să execute ceeace produceau alţii, el nu se mulţumeşte numai cu atât, ci vrea ceva mai important: „O alegorie reală, determinând o fază de şapte ani din viaţa mea artistică".

Tabloul a fost, natural, refuzat de juriul Expoziţiei. Supărat, Courbet îşi retrage şi celelalte pânze, clădeşte o baracă în faţa intrării pavilionului oficial, unde expune totul şi invită publicul să-l viziteze. Delacroix o vede. Şi, deşi nu era un partizan al tendinţei servită de Courbet, ochiul său de pictor nu poate să nu descopere calităţile strălucitoare de care acesta dădea dovadă în Atelier. „J'y reste seul — spune el — pendant près d'une heure et je découvre un chef-d'oeuvre dans un tableau refusé. Je ne pouvais m'arracher à cette vue. On a refusé là l'une des oeuvres les plus singulières de ce temps; mais ce n'est pas là un gaillard à se décourager".

Delacroix văzuse just. Courbet nu ştie ce este descurajarea. Era tânăr, frumos şi conştient de aceasta, cu o figură regulată, cu un ten palid „interesant", cu nişte ochi „de gazelă", cu părul şi barba neagră, cu un profil de rege asirian. Vanitos, îşi enumăra la tot pasul calită-

ţile fizice: puternic, cu o voce plăcută şi frumos timbrată, neîntrecut în exerciţii fizice, bătând pe toţi la mâncare şi băutură. Călătoreşte de mai multe ori în Germania, unde uimeşte pe toţi cu arta, dar şi cu puterea sa. In 1859 stă acolo mai multe luni: bea, mănâncă, vânează şi pictează. Este un om în care viaţa clocoteşte cu putere. El nu putea deci fi descurajat de faptul că i se refuzaseră tablouri de oameni pe care îi disprețuia. Din contră. la fiecare refuz, îşi simte ambiţia cres-

Fig. 6. — *Courbet: Les Baigneuses (Montpellier).*

cută şi lucrările care ies de sub pensula sa sunt încă mai provocator originale decât cele care le precedaseră.

In 1869 se face o expoziţie a operelor sale la München. Munkácsy, Ungurul, şi Leibel, cel mai mare pictor al Germaniei în această epocă, sunt fermecaţi de ceeace văd, deşi, şi acolo el este obiectul aceloraşi polemici. Intre acestea isbucneşte războiul dela 1870 urmat de înfrângerea Franţei, apoi de Comună. Evident, Courbet, cu teoriile sale umanitare, cu temperamentul pe care-l cunoaştem, va fi în primele rânduri ale celor ce doresc întronarea regimului revoluţionar la Paris.

Dar Comuna e în curând învinsă, iar cei care au participat la ea executați sau trimiși la închisoare. Lui Courbet i se impută dărâmarea coloanei Vendôme. I se face proces și i se cere să restabilească coloana pe cheltuiala sa. Fiindcă acest lucru era cu neputință, el se exilează în Elveția. Tatăl său își vânduse tot ce avea ca să facă față amenzei la care fusese condamnat fiul. Bolnav, amărât, Courbet moare printre străini, în 1877.

Opera sa e azi nu numai una din cele mai strălucite din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar ea e la baza unui adevărat curent, care se propagă în toată arta europeană și care durează până la apariția impresionismului, după cum vom vedea.

Dintre operile din tinerețe ale lui Courbet, ne vom opri la așa

Fig. 7. — *Courbet: L'Atelier (Luvru).*

numitul l'Homme à la ceinture de cuir, în realitate propriul portret al artistului, executat „în maniera venețiană". E o lucrare foarte sobră, minunată ca desen, o prezentare extrem de elegantă, în care apare cu o evidență irezistibilă perfecțiunea technicei acestui artist. La vârsta de 25 de ani Courbet ajunsese să domine tot ce era necesar pentru ca să se exprime, tot așa de sigur ca cei mai mari maeștri ai vremii. Sunt de remarcat mai ales felul în care e modelată fața, în clar-obscur, à la Giorgione, și perfecțiunea desenului mâinilor. (Fig. 1).

L'enterrement à Ornans, e compus ca o friză, în care personagiile se aliniază în fața groapei deschise: deoparte preotul, îndărătul lui cei care au dus mortul, în stânga familia, mai ales grupul celebru al femeilor ce se jelesc, în mijloc câțiva din fruntașii satului. Trebue să ne închipuim scena aceasta de proporțiile ei reale, cu fiecare per-

soană în mărime naturală, ca să ne dăm seama de efectul ei asupra privitorului. Prin dimensiunea ei, prin analiza nemiloasă a fiecărei figuri, prin sentimentele aşa de just oglindite pe faţa fiecăruia, prin compoziţia ei opera are o enormă importanţă. Ea devine punctul de plecare a o mulţime de tablouri de grup minunate.

Mult remarcat, încă dela apariţia lucrării, a fost colţul din dreapta, în care erau reprezentate femeile din familia mortului, „les pleureuses". Analizând fiecare figură în parte ne vom da seama de cât de fidel a rămas Courbet tradiţiei pe care am întâlnit-o totdeauna în arta mare franceză, începând cu primele opere, cu faimoasa Pietà de la Avignon. Am fi tentaţi apoi să comparăm aceste femei, pornind dela felul în care e desenat obrazul, cu acele imagini ale Fecioarei sau ale Mariei Magdalena din tablourile italiene din secolul al XVI-

Fig. 8. — *Courbet: P. I. Proudhon (Petit Palais).*

lea, atât de expresive, atât de realiste în înfăţişarea durerei. Şi totuşi, membrii Academiei, care se considerau deţinători ai unei tradiţii venerabile, n'au fost în stare să-şi dea seama de legătura strânsă ce exista între tabloul lui Courbet şi artiştii mari de la care se inspirase. (Fig. 2).

Prin 1854, Courbet se găsea la Montpellier, invitat de un bogat amator de artă, M. Bruyas, care iubea pictura lui Courbet şi-l preţuia ca prieten. Era unul din acei oameni ciudaţi, cum se găseau destui în vremea sa. Bolnav de tuberculoză, el ducea o viaţă solitară, consacrată în întregime artei. Işi comandase portretul la cei mai mari pictori ai vremei, printre care şi lui Courbet (Fig. 3). In tabloul de mari proporţii, care comemorează vizita pictorului la prietenul său, Courbet apare ca un foarte fin analist al luminii şi al atmosferei din sudul Franţei, deci aproape ca un pictor de plein-air. Cerul, terenul, calitatea umbrelor, vivacitatea tonurilor, totul ne arată că ne găsim într'o altă regiune decât cea pe care a reprezentat-o de atâtea ori, din Ornans.

Dar în acest tablou mai apare în plin şi vanitatea artistului : momentul în care un mare burghez îi iese în cale să-l primească, pe el pictorul, i se pare lui Courbet un moment istoric, ce trebuia imortalizat. De aceea execută această pânză, care mai poartă şi numele de Bonjour M. Courbet (Fig. 4).

Nicăeri „realismul" lui Courbet nu este mai la locul său ca în tablourile în care a reprezentat nuduri. Technica sa era parcă făcută

Fig. 9. — *Courbet: Revâse de chevreuils (Luvru).*

să exprime epiderma catifelată şi dulce a trupului femeesc. Figurile din tablouri ca la Source (Fig. 5) sau ca les Baigneuses (Fig. 6) apar ca nişte statui, poate nițel prea voluminoase, însă mult mai aproape de arta antică, de proporțiile întâlnite în sculptura greacă, decât tot ce se făcea atunci. Contemporanii n'au fost mulțumiți nici cu această concepție a artistului; considerau că asemenea nuduri erau o dovadă evidentă despre vulgaritățile gustului său. Se povestește chiar anecdota că atunci când Impărăteasa Eugenia a vizitat expoziția, în care se găseau femeile ce se scaldă, a lovit cu cravaşa în ele, căci i se păreau ca o insultă adusă frumuseței femeii.

Atelierul, această „alegorie reală" cum a fost numită de autorul ei, era destinat expoziţiei din 1855: am spus în ce condiţii şi cu ce rezultate. A făcut parte din expoziţia individuală a artistului, din acelaş an, apoi a rămas în posesia acestuia până la moarte (Fig. 7). A trecut de atunci prin mai multe colecţii particulare, iar azi se găseşte la Luvru şi constitue una din operele capitale în sala consacrată secolului al XIX-lea francez. In ea, Courbet a încercat să exprime concepţia sa, cam ambiţioasă, asupra rolului, limitelor şi scopului artei. Este deci un tablou cu anume tendinţe social-politice şi estetice. Aceasta n'a împiedicat însă pe autorul ei să ne dea o capodoperă.

E o lucrare de foarte mari dimensiuni. Reprezintă atelierul pictorului, ca un pretext pentru ca acesta să se pronunţe asupra a fel de fel de chestiuni, fără legătură cu pictura, dar semnificative pentru ideile sale. Cu acea dragoste de sine, care caracterizează toate mani-

Fig. 10. — *Courbet: La Vague (Luvru).*

festările lui Courbet, el s'a aşezat chiar în mijlocul pânzei, în faţa unui chevalet cu un peisaj, pe care l-a terminat de pictat. La spatele lui se ridică în picioare modelul care, după ce-a sfârşit şedinţa de poză, vrea să se îmbrace. Lângă ea sunt grămădite vestmintele, o admirabilă natură moartă. In faţa pictorului e un copil dela ţară şi o pisică. La dreapta sunt grupaţi prietenii, adică persoanele care îl înţeleseseră şi căutaseră să-l ajute în timpul carierei sale, într'un colţ cu Baudelaire. In grupul imediat următor, îndărătul modelului, apare figura palidă a lui Bruyas, lângă alte persoane, pe care e inutil să le specificăm, între alţii Champfleury, prietenul şi cel care-l ajuta să-şi formuleze teoriile. In stânga se găsesc cei care suferă ca şi cei care profită de suferinţa celor nenorociţi. Ceva din teoriile umanitare-politice ale lui Courbet a pătruns până aici.

Tabloul e conceput ca o vastă compoziţie decorativă. Toată partea de sus este goală, căci figurile sunt concentrate în partea de jos. I s'a imputat artistului oarecare neglijenţă şi confuzie în compoziţie. Iar

Delacroix, a cărui părere, mai mult decât admirativă, am citat-o, îi găsea un singur defect: faptul că cerul tabloului lângă care se găseşte artistul e pictat aşa de amănunţit şi de intens, încât avem impresia că acolo s'a spart pânza şi că ochiul nostru pătrunde dincolo de ea. De altfel Courbet însuşi şi-a dat seama de acest inconvenient. Deasupra şevaletului el a aşezat o draperie, spre a accentua că ne găsim în faţa unei imagini pictate şi nu a unei scene din natură. Ceeace constitue însă unitatea tabloului este nu compoziţia sa, ci felul magistral în care e pictat. Cu toată vasta suprafaţă pe care o ocupă, el e executat în aşa fel, încât dela un capăt la altul al pânzei nici o trăsătură de pensulă nu e pusă la întâmplare. Totul este vroit, reclamat de logica facturei. In acest măreţ ansamblu sunt totuşi părţi care aproape fără voie ne atrag mai mult privirea: portretul pictorului,

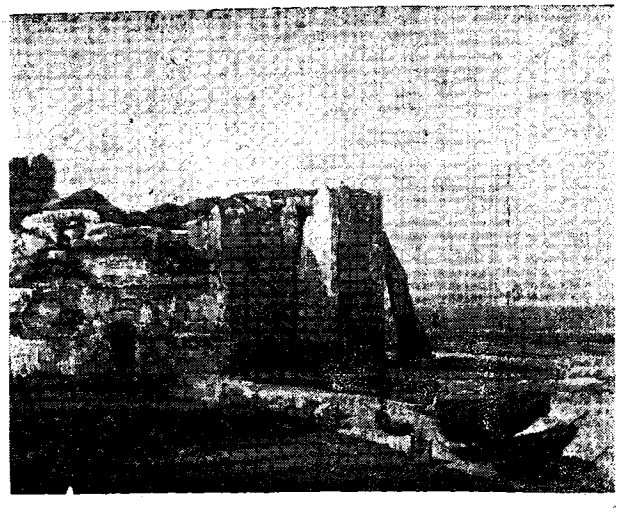


Fig. 11. — *Courbet: Falaise à Etretat.*

nudul, care poate suferi comparaţia cu cele mai strălucitoare realizări ale artei, unele portrete şi natura moartă din mijloc.

Courbet este şi autorul unui mare număr de portrete izolate, unele mai mici, busturi; altele compoziţii, în care personajul în mărime naturală e arătat la vre-o ocupaţie familiară. Aşa este cazul cu P. J. Proudhon, prietenul artistului, unul din gânditorii francezi cei mai cunoscuţi în această vreme, care a avut o mare influenţă asupra desvoltării ideilor politice ale contemporanilor săi. Proudhon e arătat alături de copilul său, într'o grădină (Fig. 8). Şi, fiindcă vorbim de portrete, este poate util să reproducem un admirabil desen, cu portretul însuşi al artistului, la British Museum, cel de pe coperta volumului.

Ca peisagist, patru sunt operele lui Courbet pe care le vom semnala: Remise de chevreuils (Fig. 9), întâlnită de artist, un pasionat vânător, într'una din plimbările sale în munţii Jura; la Vague, o dra-

matică viziune marină, sub un cer încărcat de nori groşi, care se gonesc unii pe alţii; un ţărm de mare la Etretat, vedere grandioasă a

Fig. 12. — *Courbet: Marină (Muzeul Toma Stelian).*

unor roce ce se ridică din mijlocul apei ca un castel ciclopean, şi o altă marină ce se află la noi în ţară, la muzeul Toma Stelian (Fig. 10, 11 şi 12).

Şcoala dela Barbizon

Corot îşi făcuse despre natură şi despre chipul în care un peisagist se cuvine s'o interpreteze o idee care nu se potrivea cu visele romanticilor. S'ar putea spune cu un termen care să sintetizeze felul cum acest mare pictor înţelegea un peisaj, că el „stiliza" natura. Uneori el suprima, alteori el introducea în aspectele ei ceva dela dânsul, cu scopul de a inobila liniile, de a produce acea impresie de calm, odihnitoare pentru privitor. De aceea punctul de plecare al lucrărilor sale fusese aşa de deseori în Italia, unde solul, vegetaţia, armonia liniilor, îi ofereau fără schimbări exact ceeace-i convenea. De aici el transpune acest fel de interpretare la peisagiul francez, asupra căruia îşi opreşte mai târziu privirea.

Romanticii însă, credincioşi idealului lor, caută în Franţa urmele epocilor medievale, oraşele cu străzi mici şi înguste, cu ziduri de jur-împrejur, cu turnuri, cu metereze. Iar când vor să redea aspecte din natură, sunt atraşi mai numai de ceeace izbeşte puternic ochiul şi spiritul, de cataclisme, de nenorociri, de înfăţişări dramatice. Evident, pădurea şi marea vor ţine un loc de frunte în preocupările lor.

Deosebirile acestea între Corot şi imitatorii săi, pe deoparte, şi romantici pe de altă parte, nu se mărginesc numai la subiect, ci se întind mai departe, la felul de tratare. Pe câtă vreme Corot se servea

de o tehnică potolită, delicată, fără efecte sclipitoare şi fără împăstări, deşi largă şi sigură, tehnică prin care intenţiona să dea privitorului impresia de seninătate, romanticii pictează cu vervă, iubesc culoarea grasă şi culantă, în care sculptează parcă formule, pun violenţă în tablourile lor şi au o gamă bogată de tonuri, cu multe nuanţe răsunătoare, cu jocuri de contrast.

Intre unii şi ceilalţi mai este loc pentru o altă categorie de pictori, pentru cei care iubesc natura, în special pe cea din preajma omului; dealurile ce se ridică dealungul apelor liniştite, lanurile de grâu, luminişurile din mijlocul pădurei, copacii venerabili, cu trunchiurile lor aspre, cu crengile ca nişte braţe vânjoase, locurile la care vin să se adape turmele, atâtea şi atâtea aspecte reale şi nestilizate ale vieţei de ţară, solemne, eterne am putea zice, aceleaşi de sute şi sute de ani, văzute fără idei preconcepute, simţite însă cu dragoste şi cu înţelegere. Cei mai mulţi îşi aleg ca centru al scurtelor lor excursii pădurea dela Fontainebleau şi anume Barbizon şi satele vecine. Trăiesc viaţa ţăranului, muncesc ca şi el, ziua întreagă, se adună ca şi el seara într'o cafenea din sat, fără a se gândi la ce se petrece în oraşul sgomotos şi frivol de multe ori care e Parisul, cu excepţia epocei când se deschidea Salonul, la care aceşti pictori participau, când nu erau refuzaţi de juriu. Şi Corot venea uneori aici. Alţii însă locuiau acolo în permanenţă. Cei mai cunoscuţi, figuri care au trecut de mult hotarele Franţei, sunt Jean-François Millet şi Théodore Rousseau. In jurul lor se grupează şi alte nume: Jules Dupré, Diaz dela Peña, Ch. Daubigny, Constant Troyon, fără să mai vorbim de compatrioţii noştri, N. Grigorescu şi I. Andreescu, care trec şi ei pe la Barbizon, unde rămân o bucată de vreme. Este de observat, în ce priveşte pe Francezi, că mai toţi se nasc în perioada dintre 1810 şi 1815 şi mor între 1865 şi 1875.

Pentru Rousseau natura adevărată are tot atâta farmec şi o egală importanţă ca şi pentru englezi. El însă simte această natură mai de grabă ca un ţăran, nu ca un orăşan în excursie, în căutarea unor colţuri pitoreşti. Cerul, copacii, câmpul, dealurile, apele, adică tot ce poate constitui un peisaj de sat, îi sunt familiare şi scumpe ca şi autenticilor locuitori dela ţară. El are ceva aspru în firea sa, care se exprimă printr'o notă abruptă, aproape violentă, în execuţie. Ca şi ţăranul el cunoaşte tot din natură, prevede schimbarea vremei, ştie însemnătatea celui mai mic amănunt în distribuirea luminei, în forma norilor, în bătaia vântului. Şi el este simţitor la variaţiile provenite din schimbarea anotimpurilor, chiar la cele în legătură cu diversele ore ale zilei, ca şi, mai târziu, impresioniştii. Insă nimic mai deosebit ca aspect decât un tablou de Rousseau şi unul impresionist. El cunoaşte variaţiunele succesive ale unui motiv, de sigur, dar nu toate îl interesează în acelaş grad, cum e cazul cu ceilalţi, şi nici nu-i atras de ele. Din ce vede în mijlocul pădurei dela Barbizon, pe care o stăpânea cu memoria ca nimeni altul, el alege anume înfăţişări, mai aproape de sufletul său. Toate au ceva sever şi solid, plinătate, o construcţie aproape arhitecturală şi un colorit sombru, în contrast cu cel clar al celor de după el. Arborele va juca mai totdeauna un rol pre-

ponderant, şi nu copacul interesant prin forma lui, aşa cum se întâmpla cu clasicii şi cu Corot, prin conturul, adică prin pata de culoare pe care o determina în mijlocul unei compoziţii. Pentru Rousseau copacul e aproape o fiinţă vie. Şi precum alţii sunt atraşi de portretul unor persoane din jurul lor, de fizionomia acestora, de schimbările aduse de vârstă sau de evenimente, tot aşa Rousseau este atras de ceeace costitue individualitatea fiecărui arbore, de viaţa lui. El ne-a dat imagini atât de juste despre ei, atât de precise, în cât unii critici au putut afirma că se poate determina aproape sigur care anume copaci i-au servit de model. Ei sunt mai groşi, mai robuşti, au o coroană mai puternică azi, dar direcţia ramurilor, portretul lor a rămas aceleaşi de mai bine de şaizeci, şaptezeci de ani, ca în tablourile lui Rousseau.

Fig. 13. — *Rousseau: Les Maisons du Mont Saint-Michel (Lyon).*

Incepe, ca majoritatea artiştilor de care ne-am ocupat, prin a expune la Salon, după ce-şi făcuse ucenicia într'un atelier, din care însă nu-i rămăsese mai nimic. In expoziţiile oficiale, la început are oarecare succes. Curând însă cunoaşte rivalitatea confraţilor, mai ales a celor ajunşi, care făceau parte din juriu, şi antipatia publicului, scandalizat de atâta vigoare, de atâta noutate, comparativ cu ceeace se întâlnea obicinuit la peisagişti. Corot, tandrul Corot, suferea o soartă aproape identică, pentru motive tocmai contrare, adică pentru prea multa sa sensibilitate. Rousseau nu iubeşte lupta, mai ales o luptă inutilă şi neleală. El încetează de a mai expune, renunţă la viaţa de oraş şi se stabileşte într'unul din satele din pădurea dela Fontainebleau.

Era cel mai vast teren păduros din apropierea Parisului pe atunci cam la trei ore şi jumătate de drum, de capitală. Erau acolo peste două sute hectare plantate, în care de mult nu mai intrase se-

curea, cu esenţele cele mai felurite, cu variaţii de teren, mergând de la stâncile sălbatice, până la poenele idilice, în care Carot îşi imagina că dansează nimfele. In 1846 Rousseau se stabileşte definitiv la Barbizon. Avea atunci 34 de ani. Rămâne acolo tot restul vieţei, până la 1868, anul morţei.

La Barbizon, am spus'o, el duce o viaţă de adevărat ţăran, întreruptă de lectura operelor cu adevărat esenţiale ale omenirei, de discuţiile despre chestiunele ce priveau arta sa, cu unii camarazi. Aşa începe faimoasa şcoală de peisagişti, denumită „Şcoala dela Barbizon" sau „de la Fontainebleau", celebră în secolul al XIX-lea.

Aceasta se petrecea prin 1850. La această dată, în afară de Millet, de care va fi în curând vorba, se găseau alături de Rousseau: Jules Dupré (1811—1889), Charles Daubigny (1817—1878), un spaniol fran-

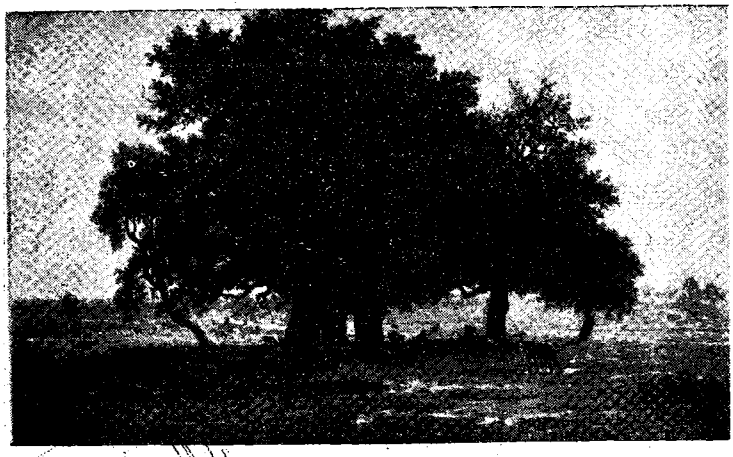


Fig. 14. — *Rousseau: Les Chênes d'Apremont (Luvru).*

cizat, Narcisse Virgile Diaz de la Peña (1807—1876) şi Constant Troyon (1813—1865). Fiecare din ei este un pictor cu mult talent, cu o personalitate bine definită; ei păstrează însă destule caractere comune, pentru a ne da dreptul de a-i îngloba sub aceiaşi etichetă.

Dela Barbizon ei fac mici călătorii într'o parte sau alta a pădurei, uneori chiar mai departe, cum va fi cazul cu Daubigny. Motivele cele mai dese sunt luate însă din mijlocul crângului, în care ei îşi alesese, aşa zicând, cartierul lor general. Ei nu sunt romantici şi nu vor să fie. Punctul lor de plecare e totdeauna natura reală, veridică, nearanjată. Dar, uneori, şi ei se lasă duşi de o înclinare lirică, ca Dupré, de pildă, în care caz ei sunt mai greu de distins de romantici. Un lucru este însă sigur: şi unii, şi alţii, preţuesc tot atât de mult execuţia într'o operă de artă, deşi punctul de plecare, motivele, sunt diferite. Cei dela Barbizon fac probă de o „naivitate", de o sinceritate în simţire, pe care n'o au romanticii, mai totdeauna conduşi de un fel de „arrière-pensée". Aproape orice motiv îi satisface, fără

urmă de aranjare. La toţi se simte aceiaşi dragoste pentru vegetaţie, sub toate formele ei, în special pentru arborii masivi, pentru regii pădurei, care dau un caracter atât de plin şi de grandios tablourilor lor.

Punctul culminant al şcoalei este în preajma lui 1850. Deşi combătuţi de reprezentanţii artei oficiale, artişti şi critici, ei au publicul lor, o ceată de amatori luminaţi şi îndrăzneţi, printre care unii streini, ce se găseau atunci în oraşul cosmopolit, care era Parisul. Cam atunci se alipise lor şi Millet, cel mai ilustru interpret al peisajului şi al scenelor dela ţară, în cea de a doua jumătate a secolului.

Diaz este ceva mai în vârstă decât Rousseau. Dela ereditatea sa spaniolă îi venea o fantezie mai plină de capricii şi o tendinţă spre

Fig. 15. — *Sortie de forêt à Fontainebleau (Luvru).*

subiectele voluptoase, ce se remarcau printre cele severe şi cu ceva solemn în ele, ale celorlalţi. Apoi, el nu-i decât rareori peisajist pur. Adesea vederile sale rustice sunt animate, ca la Corot, numai într'o gamă mai susţinută, de figuri de femeie, nude sau drapate. Toate poartă în ele un fel de tristeţă pasionată, de langoare, se topesc din pricina dragostei: „les folles d'amour", cum le numeşte el însuşi, în câteva pânze.

Este un executant briliant, însă mai puţin serios ca Rousseau.

Jules Dupré nu e cu nimic inferior lui Diaz. El este şi mai aproape de Rousseau, prin practica sa, cu toate impulsiile sale spre romantism. De aici o nevoie de subiecte mai dramatice, de nori furtunoşi, de apusuri de soare ce înflăcărează orizontul, de efecte de ecleraj, în contrast cu temele aşa de simple şi de calme ale celorlalţi.

Al patrulea în grup, dacă nu socotim pe Millet, este Ch. Daubigny, cel mai natural, mai plin de umanitate dintre peisajiştii dela Barbizon. Am putea spune că el nici nu-şi alege subiectele: totul i se pare demn de a figura într'un tablou, de vreme ce se găseşte aşa de potrivit, în mijlocul naturei. Amator de plein-airism, el se apropie prin aceasta de estetica de mai târziu a impresioniştilor. Astfel, îi plăcea să parcurgă, vara, într'o barcă, transformată într'o locuinţă plutitoare, unul sau altul din râurile Franţei, în special Oise, şi să picteze ori să graveze în apă tare ceeace vedea. In aceste notări rapide, vii, în care se simte căldura şi plăcerea inspiraţiei, întâlnim câteva dintre cele mai plăcute ale sale lucrări.

Ca exemple despre cele mai sus afirmate, vom analiza câteva tablouri, cele mai multe din colecţia Luvrului. Vom începe cu o rară vedere de oraş, iscălită de Rousseau. Datează dela începutul carierei sale, din 1832, când pictorul n'avea decât 20 de ani şi când el călătorea în diverse provincii ale Franţei, în căutarea subiectelor. Acesta este luat din Mont S-t Michel, un celebru loc de pelerinaj, din Nordul ţărei. Tabloul are în acelaş timp calităţile de spontaneitate ale unei schiţe şi acea grandoare, pe care romanticii o dau uneori pânzelor lor. Rousseau admira pe atunci pe romantici, este evident. El se va despărţi însă în curând de estetica lor, cam prea plină de retorică, cam prea bombastică, pentru gustul său (Fig. 13).

Fig. 16. — *Rousseau: Le Passeur (Luvru).*

Ceva mai târziu, în les Chênes d'Apremont (Fig. 14) nu mai găsim nimic din majestatea, ceva cam forţată, a lucrării precedente: O câmpie întinsă, o vedere aproape panoramică, în mijlocul căreia se ridică trunchiurile puternice şi coroanele splendide al câtorva stejari. Ei par aşezaţi acolo de când lumea, ca nişte patriarhi, în mijlocul acelei pajişte, pe care pasc turme, cu drumuri, cu buchete de arbori eleganţi, până foarte departe, la marginele cerului palid, de vară. Gradaţia tonurilor şi a valorilor este aşa de subtilă, în cât nimic nu lipseşte acestei pânze ca să fie o capodoperă, în genul ei.

Sortie de forêt à Fontainebleau e mai impresionantă, o operă în care se simte, până şi la Rousseau, aranjamentul. Prin arcada gigantică, formată din crengile unor stejari centenari, se zăreşte cel mai luminos apus de soare, peste terenul mlăştinos dela marginea pădurei. O turmă de vaci se întoarce agale în sat. Ce ne izbeşte în acest tablou celebru este, pe deoparte, calitatea desenului, precizia cu care sunt indicate si-

luetele copacilor, pe de alta delicateţa coloritului în partea luminoasă a lui, acea subtilă degradare de tonuri, dela marginea orizontului, în stânga, unde se mai zăreşte ceva din globul solar, până la partea superioară a cerului (Fig. 15).

In le Passeur (Fig. 16), compoziţia e mai simplă: mai multe zone ce se întind orizontal, dintre care ultima, cerul, care ţine, ca şi la Englezi şi la Olandezi, mai mult de jumătate din suprafaţa tabloului, e puternic tăiată de verticala unui pom. Nori fără forme precise se întind în dreapta şi în stânga lui, aruncă câteva pete luminoase în apa din primul plan La stânga, în umbră, barca celui care trece apa pe călători, dela un ţărm la altul. Totul pictat viguros, în pete largi, în-

Fig. 17. — *J. Dupré: Le Grand chêne (Luvru).*

tr'o materie vâscoasă care, din nefericire, s'a cam înegrit. Rousseau se servea adesea de bitum, care da un aspect strălucitor şi proaspăt, la început, tabloului, dar care se altera cu vremea, se degrada, şi atrăgea în corupţia lui mai toată suprafaţa pictată.

Dupré e mai romantic. Aceasta se simte şi în alegerea subiectelor, şi în tratare. Tabloul e mai plin de mişcare, mai plin de efecte contrastate. Şi aici — le Grand chêne (Fig. 17) — rolul prim este ţinut de arborele imens ce umple jumătate din pânză, ce îngroapă parcă sub frunzişul lui casa din stânga. Minunat pictat primul plan, cu vegetaţia acustică, cu apa liniştită a lacului, cu vitele ce se rostogolesc parcă la vale, pe povârnişul dâmbului.

Balta de mici dimensiuni, copacul şi cerul constitue adesea elementele din care-şi constitue Dupré o compoziţie. Uneori frunzişul e tratat ca o masă compactă, în care lumina pune pete mai clare; alte-

ori, ca aici (Fig. 18) el devine o dantelă de formă capricioasă, întinsă pe luminozitatea cerului. In acest din urmă caz desenul său e de o precizie rară.

Diaz a pictat peisaje, uneori animate de personagii, reale sau fantastice — în care caz se deosibeşte de ceilalţi tovarăşi dela Barbizon — care toate s'ar putea numi des sous-bois. Nu se văd atunci decât trunchiurile venerabile, adesea acoperite de muşchiu, şi terenul de sub ele. De sigur, pictura sa e mai puţin sigură decât cea a lui Rousseau; ea posedă însă un farmec particular, care-i vine dela felul în care este distribuită lumina, dela tonurile proaspete de care s'a servit artistul (Fig. 19).

In les Folles filles (Fig. 20) realistul din Diaz se temperează prin dragostea lui pentru unele aspecte ale artei secolului al XVIII-lea. Iată un element de graţie, de voluptate, pe care nu-l mai găsim la nici unul din pictorii aparţinând acestui grup. In astfel de subiecte şi tehnica sa se schimbă; apar virtuozităţi de factură, cu totul neobicinuite în celelalte lucrări ale lui Diaz.

Fig. 18. — *J. Dupré: Peisaj.*

Daubigny, admirabil desenator (Fig. 21), este şi artistul cel mai veridic dintre cei dela Barbizon, după Rousseau. Ii plac subiectele calme, prinse atunci când natura parcă doarme, la amiaza zilelor de vară. Dramaturgia nobililor copacii, cu aspecte de oameni ce suferă, nu-l interesează. Totul e placid şi simplu în tablourile sale, ca la Corot, numai văzut cu preciziunea unui ochiu care nu pierde nimic, pe care totul îl interesează. Aşa, de pildă, în Bâteaux sur l'Oise (Fig. 22), unul din peisajele pictate din casa sa plutitoare, sau la Printemps, plină de intenţii şi de aluzii, rare în opera lui Daubigny (Fig. 23).

In sfârşit, pentru a completa tabloul nostru despre şcoala dela Barbizon, este bine să cunoaştem şi una din operele cele mai populare ale lui Troyon, Boi mergând la arat. Spre deosebire de ceilalţi, ceeace impresionează pe acest talentat pictor nu este peisajul dela ţară, ci omul şi animalele ce-l locuesc, boul, vaca, pasările de curte, gospodarul şi gospodina şi relaţiile lor cu această lume negrăitoare, dar atât de utilă în viaţa omului dela ţară (Fig. 24).

Jean François Millet este, ca şi Courbet, ca şi cei analizaţi mai înainte, cunoscut ca un interpret remarcabil al realităţii. Comparând însă opera sa, cu a celorlalţi, ajungem la concluzia că există

deosebiri evidente între ele. Mai întâiu între Millet şi Courbet. Amândoi sunt ieşiţi din acelaş mediu, e adevărat, însă temperamentele lor sunt total diferite. Il cunoaştem pe Courbet, natură expansivă şi optimistă, un agitat şi un agitator, un liric cu manifestări adesea teatrale, la care fiecare operă ascunde o semnificaţie, pare adresată galeriei care-l priveşte, constitue adesea un manifest. Celălalt, Millet, este o fire meditativă, gravă, religioasă, iubind liniştea şi singurătatea.

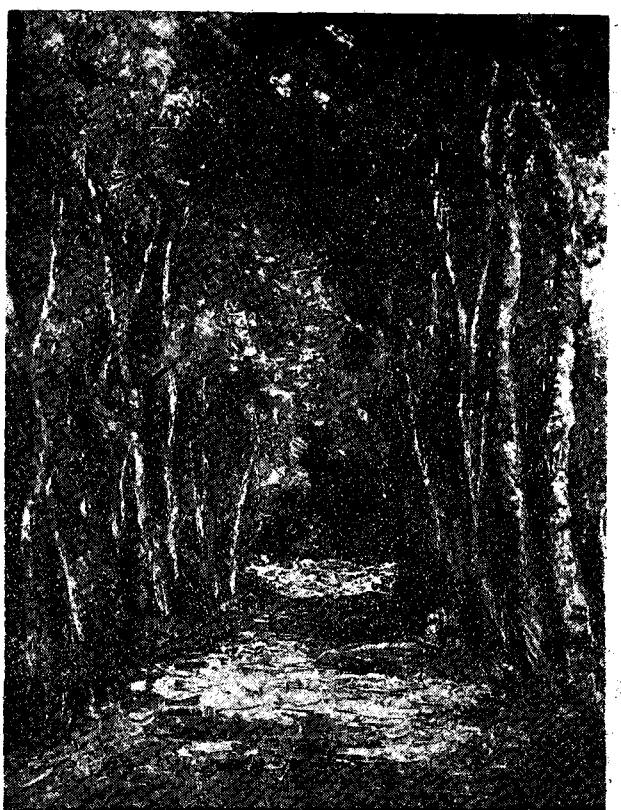


Fig. 19. — *Diaz: Sous-bois (Muzeul Tomă Stelian).*

Dar nu numai temperamentele, ci şi educaţia lor era alta. E drept, ţărani adevăraţi şi unul şi celălalt, primul este ieşit însă dintr'o familie de vieri producători de vinuri, Millet dintr'o famile de adevăraţi cultivatori ai pământului, cu toate diferenţele de mentalitate şi de moravuri pe care aceste două medii rustice le comportă. Am văzut în ce chip îşi petrecea copilăria Courbet: rebel la o instrucţie mai desvoltată, lăsat oarecum impulsiilor lui, el cutreeră văile şi dealurile şi practică desenul, unica sa pasiune, ori de câte ori poate. Millet e crescut în familie, aproape numai cu persoane mature, deci lipsit de

contactul cu semenii săi, ceilalți copii ai satului. Aceste persoane sunt în mare parte preoți, femei bătrâne foarte pioase, pentru care religia era o preocupare de tot minutul. Fiecare acțiune a lor era judecată de ei înșăși, și din punctul de vedere al vieței viitoare, deci al eternității.

Tatăl lui Millet, muncitor cu palmele, era în același timp un om instruit și muzicant în orele sale libere. Acesta e mediul și atmosfera morală în care crește artistul. Din acest mediu îi vine seriozitatea cu

Fig. 26. — Diaz: *Les folles filles (Luvru)*

care privește orice manifestare sinceră a vieții. Citește mult. Lecturile sale, mai toate, ne minunează, mai ales fiind vorba de o familie cu adevărat țărănească și de un copil trăit în sat: Biblia, Virgiliu (în original), Homer (în traducere franceză), Montaigne, Viețile Sfinților, Poussin, mai ales scrisorile acestuia, Pascal și Bossuet. Ne putem închipui ce lecții pentru viață e menit să tragă tânărul țăran din aceste lecturi și pe ce culmi îi este constant menținută gândirea. In același timp, în orele libere, se plimbă cu un unchiu al său, preot, și cu tatăl său, pe malul mării, în Normandia, unde fusese născut. In

fața spectacolului măreț, al câmpiilor grase, acoperite de cereale, al oceanului vecin care se zărește dincolo de malul stâncos, sau al unor ocupații agricole, mereu aceleași, de când se cunoaște omul. Millet își petrece cea mai mare parte din orele libere. La el acasă, în sânul familiei, învață să prieapă calitatea unei emoții sincere; vede sărăcia, dar și noblețea unei existențe petrecute în mijlocul naturii, consacrată unor acțiuni prin care omul își câștigă dreptul la viață respectată.

Se născuse la 1814. In momentul când ajunge la 20 de ani, își descoperă talentul de desenator. Evident, până atunci ajutase muncind familiei sale, dar și desenase în timpul liber. Fiindcă demonul artei îl stăpânea, părintele său se hotărăște să nu i se opună. Deaceea el chiamă un fel de consiliu de familie, care să-și dea părerea dacă tânărul Jean François ar putea să-și câștige singur viața, urmărindu-și

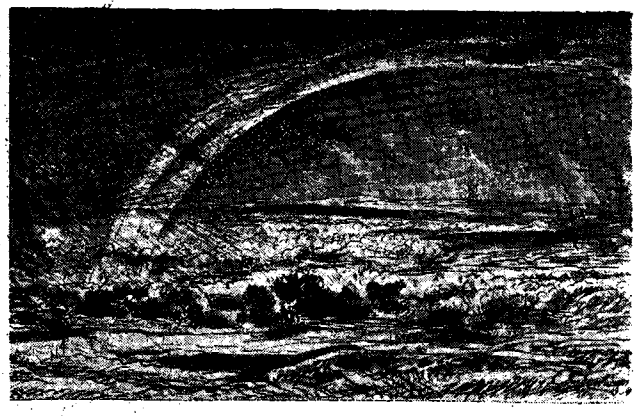


Fig. 21. — *Daubigny: Curcubeul (British Museum).*

vocația. Răspunsul consiliului este favorabil. Millet capătă o bursă și e trimis la Paris.

In capitală se simte la început cu totul desrădăcinat; orașul îi pare trist, iar lumea aproape nesuferită. Nu află nimic comun între sine și cea mai mare parte a celor pe care îi cunoaște, lucrătorii care treceau sgomotos pe stradă, cei care entuziasmau pe Courbet. In atelierul de pictură unde se înscrisese rămâne un timid și un tăcut, așa încât camarazii îl poreclesc „le sauvage". Cele mai plăcute ore le petrece la Luvru. Iată o trăsătură comună cu ceeace am constatat și la Courbet, se va zice. Insă, pe când acesta era mai ales preocupat să descopere secretele de execuție ale picturilor pe care le admiră. Millet copiază foarte puțin. In fața tablourilor care-l interesează, el meditează, caută să-și dea seama în ce constă farmecul care ne subjugă, care e motivul acestei impresii irezistibile pe care operele trecutului o produc asupra noastră. Acela în fața căruia se oprește mai des este Poussin. Nimic mai neașteptat în realitate decât admirația acestui

țăran, pe care biografii îl clasează printre realiști, pentru cel mai mare clasic al artei franceze. Iar acest sentiment este sigur căci cunoa-

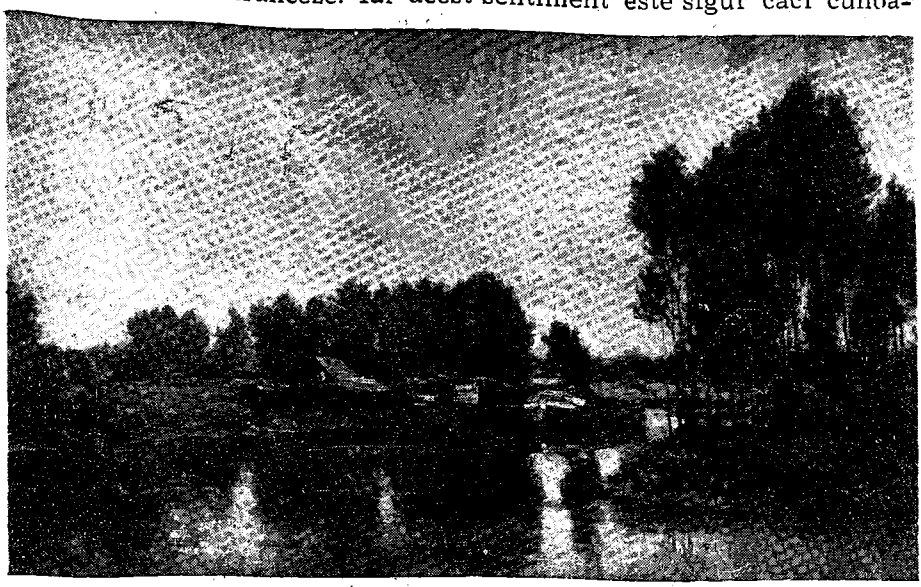


Fig. 22. — *Daubigny: Bâteaux sur l'Oise (Luvru).*

ștem opiniile lui Millet. El ne-a lăsat impresiile sale sub forma de note dar mai ales de scrisori. Vorbind într'una din aceste scrisori

Fig. 23. — *Daubigny: Le Printemps (Luvru)*

despre idolul său, el mărturisește că în fața tablourilor lui ar putea petrece toată viața, fără să se sature.

Millet este însă obligat să-şi câştige viaţa. In acest scop se decide pentru o pictură care să se vândă, cum era cea pe care o căutau amatorii de atunci, nu amatorii luminaţi, până la care el nu spera să ajungă, ci cei care trăiau în cercurile pe care le frecventa. Işi alege mai ales scene cam în gustul secolului al XVIII-lea şi câteva portrete, pe care le execută pentru o sumă ridicolă. In această perioadă el pictează cu multă căldură mici pânze de o execuţie rapidă, păstoasă, energică, cu mult brio. Este aşa numita „perioadă înfloritâ" a lui Milllet.

Dar viaţa aceasta nu-l satisface; se întoarce acasă. Din satul lui face câteva călătorii, din care una la le Hâvre, portul la mare al Normandiei, unde face cunoştinţa unor ofiţeri de marină, al căror portret îl lasă. Până acum nu-şi găsise încă subiecte care să-l mulţumească şi să-l inspire. E adesea contradicţie între ceeace iese din pensula sa şi sentimentele intime, pe care le bănuiam.

Fig. 24. — *Troyon: Boeufs se rendant au labour (Luvru).*

De la o vreme, către 1846—47, el este din nou pătruns de poezia şi de gravitatea vieţii dela ţară. In 1848, se hotărăşte, convins la aceasta de prietenul său Charles Jacque, să meargă şi el la Barbizon. Işi ia reşedinţa în pădurea faimoasă, lângă grupul pe care-l cunoaştem acum, unde rămâne până la sfârşitul vieţii sale, în 1875. La Barbizon redevine dintr'odată ţăran. In mijlocul pădurii, trăeşte absolut la fel ca ceilalţi locuitori ai satului. Aici, cam 10 ani după data fixării lui Millet, îl întâlneşte Grigorescu, compatriotul nostru. Cu timpul, acesta primit în cercul camarazilor francezi, leagă cu ei o strânsă prietenie.

In pădure, printre copacii pe care el îi cunoaşte aproape individual, ca şi ceilalţi peisagişti dela Barbizon, de altminteri pe care-i iubeşte, Millet îşi schimbă maniera. Renunţă la acea factură vie, sclipitoare şi agitată, şi adoptă alta mai simplă, mai concentrată. Omul, locuitorul vastelor peisagii de ţară şi în cea mai deplină armonie, cu ele, joacă deacum încolo rolul principal. Figurile, adică galeria de

tipuri pe care o găsim în tablourile lui Millet, începând dela 1848 încoace, sunt toate luate dintre țărani, văzuți la ocupațiile lor zilnice. Ocupații și personaje sunt cât se poate de bine observate. El nu lucrează însă la fața locului, după natură; se uită, memorează, transpune cu imaginația și alege ceeace i se pare mai caracteristic, pentru ca să pună în valoare ideea, emoția, pe care vrea s'o determine în privitor. Așa încât, din acest punct de vedere, Millet este evident un realist; dar e în acelaș timp un idealist, fiindcă, dacă din nou îl comparăm cu ceilalți camarazi și cu Courbet, pe când aceștia nu au dorință mai arzătoare, decât aceea de a prinde viața în toate particularitățile ei, de a rivaliza cu ea, oarecum, la Millet această realitate este totdeauna transfigurată, transpusă și încărcată de o emoție pe care artistul o adaogă dela sine motivului văzut aievea. Ceeace contribue la impresia puternică pe care tablourile sale o produc, aproape fără greș, asupra tuturor privitorilor, este și perfectul acord pe care artistul îl sugerează între mediul fizic și personagii. Aceste personagii sunt concepute ca niște figuri monumentale, aproape ca niște statui, proiectate pe peisagiul care servește de fond. Ele sunt prinse cu gesturile cele mai caracteristice, cele care le convin, cu adevărat. Gesturile însăși sunt alese în așa fel, încât tabloul să aibă în compoziția lui un ritm armonios, o cadență care e proprie lui Millet și pe care o găsim constant în oricare din lucrările sale.

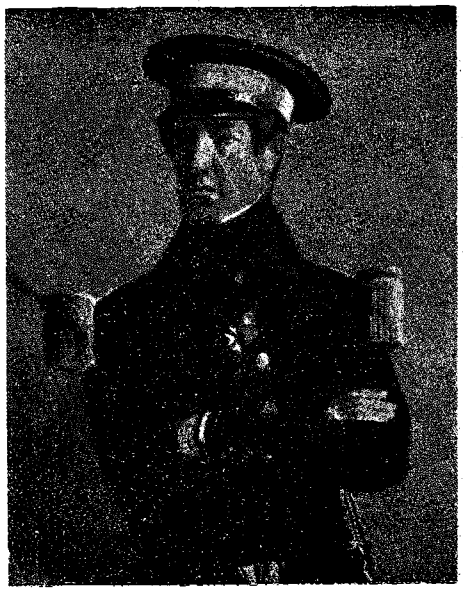


Fig 25. — *Millet: Portrait d'un officier (Rouen).*

Culoarea, la el, nu e niciodată elementul principal. Ce ne isbește într'o pânză de Millet este adâncimea și sinceritatea emoției. Numai în urmă ne gândim la execuție și atunci constatăm că ea este bazată mai ales pe expresivitatea desenului, pe ideea de noblețe, proprie unor anumite atitudini, adică pe stil. Neglijat până la oarecare punct, coloritul a pierdut astăzi mult din farmec, nu mai este ceeace era în momentul în care artistul și-a terminat operele. Astfel, în tablourile sale observăm adesea o tendință de a se dezacorda. Cele mai multe din tonuri s'au alterat și tind spre un fumuriu-cenușiu, rămânând intacte numai tonurile roșii și cele albastre, prea vii acum, față de rest. De aceea poate adevăratul Millet trebue azi căutat mai degrabă în desene, în pasteluri și în gravuri. Aici calitatea execuției e atât de excepțională, încât artistul poate să sufere comparația cu cei mai mari creatori.

Evident: accentul este pus mai ales pe siluetă, pe grandoarea

apariției. pe când execuția este cât se poate de sumară, Millet mărginindu-se să redea esențialul și să evoce jocul umbrelor și luminilor prin hașuri paralele și destul de depărtate unele de altele, astfel ca lumina să poată juca între ele. Desenele sunt printre lucrările cu adevărat mari, lăsate de pictor. Una din ultimele sale pânze e un peisaj fără figuri, fiindcă în ultima fază a vieții el ajunsese să considere peisajul ca destul de capabil să sugereze anumite stări de spirit, pe care până atunci le încredințase unui grup de figuri sau unei figuri izolate.

Unul din portretele executate pentru prietenii săi, ofițerii de marină, din le Hâvre, este azi în muzeul din Rouen: Pictură în care calitățile de factură sunt evidente, mai ales preocuparea de a reda totul într'o pastă vâscoasă, în care se simt trăsăturile pensulei. Aceasta se observă mai ales în tratarea feței. Acest fel de a concepe

Fig. 26. — *Millet: Les Glaneuses (Luvru).*

opera de artă nu perzistă însă prea mult, la Millet. El este înlocuit cu maniera de mai târziu, imediat ce artistul părăsește Parisul și Normandia pentru Barbizon. (Fig. 25).

Odată cu adoptarea altor subiecte, Millet schimbă și felul de tratare al tablourilor sale. Una din pânzele cele mai cunoscute din această perioadă este cea care poartă numele les Glaneuses. Reprezintă momentul în care femeile sărace din sat, după ce s'a făcut secerișul, umblă pe câmp ca să strângă spicele rămase în urma secerătorilor. E unul din tablourile cele mai caracteristice pentru concepția artistică a lui Millet. Evident, artistul pornește dela o viziune reală și scena e așezată într'o lumină și un decor care conțin tot ce un peisaj de câmpie poate să spună sufletului într'o amiază caldă de vară. Simțim însă că dincolo de realitatea vizibilă e ceva mai adânc

o atmosferă ieşită din gravitatea subiectului, aşa încât pornind dela preocupările obicinuite ale ţăranului, dela episoade zilnice din viaţa acestora, ceva din eternitatea sufletului nostru e prins în acest tablou de tonalitate biblică. (Fig. 26).

Tot aşa de celebru e şi l'Angélus, pânză reprezentând un grup de ţărani, bărbatul şi femeea, seara după munca câmpului, în momentul în care din biserica satului, din depărtare, ajung până la ei sunetele clopotului, care anunţă ora la care fecioara Maria a fost înştiinţată de un înger că va da naştere Mântuitorului. Acelaş sentiment religios planează în această scenă, din nefericire banalizată de mii de repro-

Fig. 27. — *Millet: L'Angélus (Luvru).*

luceri, dar capabilă să umple de emoţie pe oricine o vede pentru prima dată. Spuneam că coloritul artistului a suferit, cu timpul. Totuşi, prin silueta monumentală a figurilor, prin sentimentele adânci şi aşa de sigur exprimate pe figurile lor, prin atitudine, prin gesturi, acest tablou emoţionează tot atât de puternic şi pe omul dela ţară, neştiutor de artă, şi pe adevăraţii cunoscători. (Fig. 27).

O impresie identică se desprinde şi din desenul care reprezintă o păstoriţă, conducându-şi turma. Şi de aici reiese concordanţa desăvârşită dintre cadrul în care se petrece scena, dintre calitatea luminei răspândită în peisaj şi asupra figurei principale şi atitudinea acesteia. Nimic mai umil, mai autentic ţărănesc, decât aspectul şi îmbrăcămintea acestei păstoriţe. Şi totuşi, ea e în stare să ne inspire senti-

mente cu mult mai nobile şi mai puternice decât cine ştie ce tablou istoric, ieşit din oficinele şcoalei clasice franceze din această vreme. (Fig. 28).

L'homme à la houe, este una din figurile cele mai expresive create de arta lui Millet. Pentru astfel de subiecte el a fost acuzat de unii critici ai timpului şi de mulţi dintre prietenii şcoalei academice că are tendinţe revoluţionare. Millet însă s'a apărat totdeauna că ar fi căutat prin tablourile sale să inspire astfel de credinţe. Cazul său este deci cu totul diferit de cel al lui Courbet. Totuşi, în faţa acestei figuri, nu ne putem ascunde un sentiment de revoltă, în faţa împrejurărilor care au făcut din semenul nostru o fiinţă cu înfăţişare de brută, aşa cum el apare în tabloul lui Millet. Capul acesta săpat într'un lemn dur, cu înfăţişarea aproape a unei maimuţe, cu o atitudine în acelaş timp obosită şi par'că provocatoare, justifică ceeace s'a spus despre tendinţa umanitar-politică a acestei pânze de Millet. Trebue să mărturisim însă că ea e unică în opera artistului (Fig. 29). Ultima lucrare pictată de care vom vorbi este peisajul intitulat le Printemps. O grădină cu arbori fructiferi, din împrejurimile Parisului, după una din ploile repezi şi reci, de primăvară. Este surprinzător să constatăm cu ce precizie rară artistul a evocat senzaţii aproape fizice. Sus, cerul e străbătut de nori livizi, aşa cum ei sunt între două ropote de ploi, primăvara, când vremea e aşa de schimbătoare. Sub acest cer vedem un grup de copaci, pe care cade o lumină de apoteoză. Apoi grădina, înveselită de ploaie, spălată de ea, aşa încât fiecare frunză a căpătat un luciu aproape metalic. Intr'un colţ un curcubeu, în toată splendoarea, ca un element îndrăzneţ prin culoarea şi forma sa, în acest tablou aşa de frumos compus.

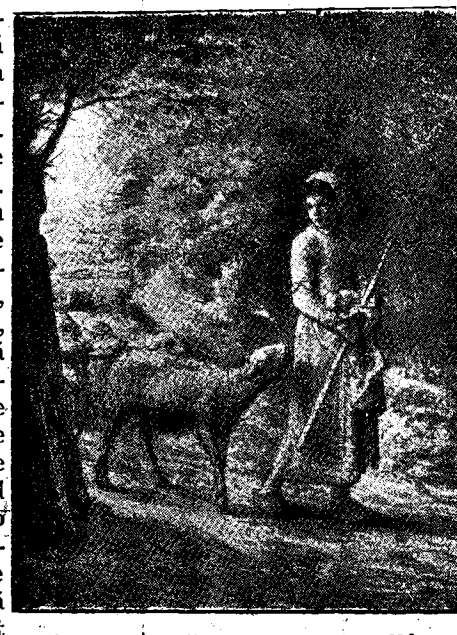


Fig. 28. — *Millet: Le Nouveau Né.*

Spre sfârşitul vieţii, Millet nu mai are nevoe să recurgă la persoane care să-i interpreteze simţirea, ci se mulţumeşte să dea unele aspecte din natură singure, convins că şi ele sunt tot atât de evocatoare şi de elocvente, ca să sugereze anume stări sufleteşti. Peisajul acesta este un exemplu convingător despre această manieră. (Fig. 30).

Din întreaga operă a lui Millet, ceeace cu adevărat nu s'a schimbat deloc cu timpul, lucrări în care apar toate înaltele sale calităţi de compoziţie şi de simţire, sunt desenele şi gravurile. Vom reproduce două din ele. Unul (British Museum) reprezintă un treerat al grâului'

lângă o şură (Fig. 31); celălalt este o gravură, o păstoriţă (Fig. 32) una din operile sale cele mai încărcate de emoţie şi cele mai simple. In interiorul unei siluete monumentale, prin câteva indicaţii sumare el sugerează părţile umbrite şi cele în lumină şi prin aceasta jocurile de valori şi volumele figurei. Atât numai şi ciobăniţa se înalţă cu noblеţa unui sfânt din portalul unei catedrale. In stânga, indicat, un vast peisaj scăldat în soare.

Honoré Daumier, este şi el un realist, fără îndoială (1808–1879), şi încă dintre cei mai iluştri, poate nu atât de considerat în vremea lui, cât este astăzi. Era marsiliez. Tot în Marsilia se născuse, după cum ştim, unul din sculptorii cei mai viguroşi şi mai originali din epoca lui Ludovic XIV, cel care prin temperament se impune mai mult admiraţiei noastre, Pierre Puget. Intre Puget şi Daumier sunt multe puncte comune, ceeace, poate, nu este o simplă întâmplare.

Fig. 29. — *Millet: L'Homme à la houe (Col. particulară).*

Tatăl lui Daumier era geamgiu, însă un geamgiu poet, fiindcă în orele sale libere făcea versuri. Dacă este să dăm crezare teoriei eredităţii, evident că această atracţie, pe care tatăl o simţea pentru artă sub forma poeziei, se va transmite sub o altă formă în firea copilului.

Adolescenţa lui Daumier, ieşit dintr'o familie săracă, ca mulţi dintre contemporanii săi artişti, e plină de fel de fel de greutăţi. La 1823, deci la vârsta de 15 ani, îl întâlnim la Paris, ca băiat de prăvălie, într'o librărie. Mizerabilă situaţie! Se consolează însă, căci se simte atras către artă şi în special către desen, pe care-l practică, ne închipuim cu ce greutate, în orele sale libere. Il interesează încă technica pe atunci nouă, a litografiei, înclinare care va determina tot cursul vieţei sale viitoare.

Litografia e o artă ce numără atunci mulţi partizani fervenţi. Marii pictori, la începutul secolului al XIX-lea, văd în ea o posibilitate de expresie nouă, cu un strălucit viitor. După puţină vreme chiar şi Daumier ajunge să se exprime prin ea cu multă libertate. Prin 1831 apărea la Paris o publicaţie, la Caricature, al cărei prim redactor era Ch. Philipon. Acesta, om inteligent, democrat convins şi dotat cu un remarcabil spirit caustic, în vârtejul evenimentelor dela 1830 şi a situaţiei politice care urmează revoluţiei din Iulie, găseşte nu un motiv, ci sute şi mii ca să-şi exercite verva îndrăcită cu care fusese dotat. Revoluţia din Iulie sau mai bine zis consecinţele ei, adică schim-

barea de dinastie în Franţa, fusese o decepţie pentru toată lumea. Noul rege, Louis Philippe, nu era cu nimic superior celui detronat: Aceleaşi abuzuri şi ilegalităţi stăpâneau de sus şi până jos, spre disperarea celor care îl ajutaseră, în numele dreptăţii, să se sue pe tron. In această atmosferă începe să producă Daumier caricaturile sale. Ele sunt dela început remarcate şi au o mare influenţă asupra opiniei publice. Satira sa este crudă, amară, sângeros biciuitoare. El atacă pe toţi cei vinovaţi, dela Rege până la miniştrii şi funcţionarii acestuia şi-i atacă cu o vervă, care face din aceste documente cele mai însemnate produse ale litografiei din toate timpurile. Daumier se remarcă

Fig. 30. — *Millet: Le Printemps (Luvru...*

mai ales, printr'o mare putere de a prezenta dramatic un subiect şi o imagine.

Cine zice „caricatură", zice în acelaş timp exagerare, scoatere în relief a unor detalii ridicole din fizicul sau moralul unei sau unor persoane. Toate aceste exagerări iau la Daumier o formă epică, care transportă de plăcere publicul cititor al Caricaturei. Critica pe care el o mânuieşte — el şi alţi caricaturişti ai vremii — este teribilă, nimicitoare pentru cei contra cărora se adresa. Se fac legi peste legi, ca să se îngrădească libertatea de a ironiza guvernul şi pe şeful statului, până când, în 1835, se interzice orice aluzie la situaţia politică. Satirele cu privire la acte de guvernământ încetează cu totul. Prin aceasta, una din principalele resurse ale artei lui Daumier era suprimată. Pe de altă parte, lifografia fiind singurul său mijloc de existenţă, el este

totuşi nevoit s'o continue spre a putea trăi. In viitor însă, el nu-şi poate îndrepta înţepăturile decât asupra unor subiecte mai mult sau mai puţin anodine: scene ridicole de toată ziua în legătură cu defectele clasei burgheze; scene de menaj, femeile producătoare de literatură, faimoasele „bas bleux", etc.

Dela o vreme el descoperă o vână destul de abundentă în piesele clasice de teatru sau în interpretarea comică a unor scene cunoscute din legendele şi mitologia antică. Sunt temele asupra cărora îi va fi permis, de aici încolo, să-şi exercite darul, fără să vie în conflict cu justiţia. Ironia aspră, care se înfigea ca un cuţit, se transformă într'o sgârietură mai uşoară, mai amuzantă. Dar motivele care-l interesau cu adevărat, cele politice, fiind excluse, moralistul cade de aici încolo pe planul al doilea, pentru a face loc pictorului. Chiar şi legendele, din josul litografiilor, îi devin aproape indiferente. Cele mai multe din ele vor fi redactate de Philipon. Uneori acesta îi propunea chiar anume subiecte. Daumier execută caricatura, iar Philipon scrie legenda, dedesubt.

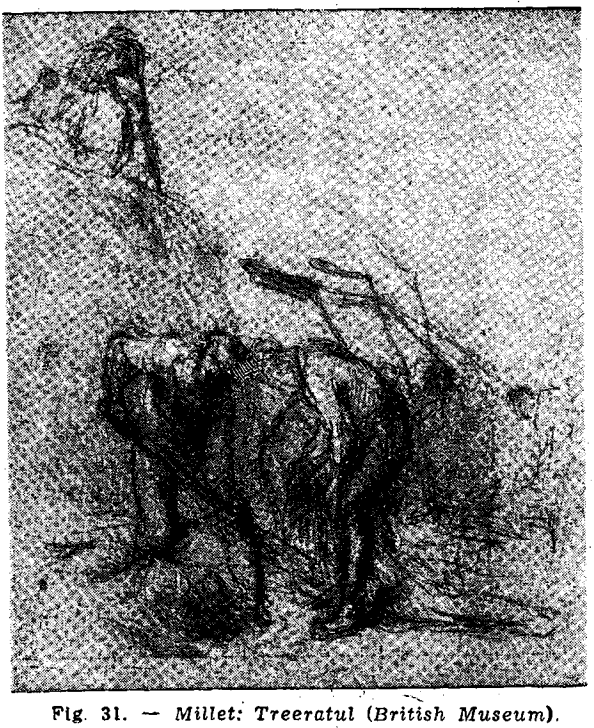


Fig. 31. — *Millet: Treeratul (British Museum).*

In general, dacă analizăm reacţiunile lui Daumier, faţă de diversele evenimente, este curios să observam că ele coincid cu acelea ale unui om ieşit din popor. El arată în toate ocaziile un fel de antipatie dispreţuitoare pentru burghezi ca atare, adică pentru populaţia mijlocie a oraşelor Franţei. In oricare din caricaturile sale, el va fi nemilos cu această respectată clasă socială, plină, după părerea sa, de tare fizice, de prejudecăţi în materie de politică, de literatură, de artă şi chiar de tare morale. Cât de mult se simţea el „om din popor" se vede între altele şi prin atitudinea pe care o are faţă de anume inovaţii ale timpului, atitudine în general identică şi tot aşa de vie ca şi la ţăranii noştrii. De exemplu, atunci când apare drumul de fier, Daumier nu-şi dă seama de viitorul lui şi-l combate cu vigoare. Tot atunci încep să se paveze străzile cu ceeace se numeşte „macadam", dela numele inginerului englez, Mac Adam, care inventase procedeul. Macadamizarea stră-

zilor devine o temă frecventă la Daumier, care-şi bate joc de această inovaţie. Insă, evident, între caricaturile sale aşa de sincere, pornind din adâncul convingerilor sale, dela începutul carierei, şi cele noui pe care le publica de astă dată în le Charivari, este, ca sentiment şi adâncime, o mare diferenţă.

Dar, dacă tema pe care o tratează îi este adesea indiferentă, felul cum o redă îl interesează în cel mai înalt grad. Pe măsură ce înain-

Fig. 32. — *Millet: La grande bergère (acuaforte).*

tează în vârstă, pe măsură ce practica litografiei îi devine tot mai familiară, observăm un progres vizibil în maniera de a concepe un desen, adică o compoziţie în alb şi negru. Ca şi un sculptor care din materia plastică modelează fel de fel figuri, ce capătă viaţă sub degetele lui, aşa şi Daumier. Este ca şi cum el ar lua persoana umană, ar frământa-o, cum frământă brutarul aluatul, i-ar da forma ce-i convine, după plac. Ici el produce un relief; dincolo un plan mai intrat, care modifică asemănarea, dar n'o fac să dispară. Lumina cade în aşa fel

încât să separe netedă şi violent planurile între ele. Anume părţi, câteodată figuri întregi, sunt prezentate ca şi cum omul ar fi descompus în mai multe corpuri geometrice, care se întretae între ele. In totul se vede o mişcare, o vibrare, o agitaţie care fac din desenele lui Daumier operele cele mai interesante de studiat. (Fig. 34). S'a putut chiar vorbi de o asemănare cu arta lui Michel-Angelo, atunci când s'a apreciat metoda de lucru a amândorora. Iar această viziune eroică şi suprem plastică a formei, se constată atunci chiar când e vorba de indivizi nenorociţi, rău conformaţi, cu pântece enorme, cu picioare strâmbe, cu cranii hidrocefalice. Forma eroizată este executată cu o adân-

Fig. 33. — *Daumier: Celui-là on peut le mettre en liberté... (litografie).*

Fig. 34. — *Daumier: Clown cu mandolină (British Museum).*

cime de simţire şi cu o virtuozitate de linie care apropie multe din desenele acestea de arta unui Rubens. Se poate însă un elogiu mai înalt decât, vorbind de un artist din vremea noastră, să ne vină în minte spontan imaginea sublimă a creaţilor lui Michel-Angelo sau execuţia magistrală a lui Rubens?

Ce-l interesa pe acest mare artist era, ca şi la Balzac, să descopere cum se manifestă pasiunile, chiar viciile oamenilor, în gesturile şi înfăţişarea lor, concordanţa dintre anatomia, atitudinea şi mişcările trupului şi starea psihologică. Că ele au ceva sculptural, adică par modelate într'o materie plastică, în momentul în care apare în faţa noastră, nu trebue să ne surprindă: multe dintre ele — nu vorbesc de litografii, pe care le desena direct pe piatră, — erau precedate de schiţe de adevărat sculptor [1]). In general, modelele sale erau alese printre oamenii politici şi parlamentari, pe care-i considera ca pe o nenorocire

1) Cf. Fig. 211, din vol. III al Manualului.

a Franței și una din clasele cele mai corupte. Cum ședințele Parlamentului erau libere, Daumier se ducea acolo cu puțin miez de pâine sau cu o materie plastică, pământ sau ceară, și, în timp ce oratorul vorbea, el îi modela bustul, de mici dimensiuni Cu această caricatură se întorcea apoi acasă, o punea în fața sa, alături de o lumânare, a cărei lumină scotea puternic în relief anume detalii. Știm din experiență că atunci când avem o singură sursă de lumină și mai ales când aceasta nu este electricitatea, ci o flacără în care arderea se face mai incomplect, adică în care lumina este mai roșie, vom avea părți foarte luminate și părți foarte umbrite. Pe eboșul sculptat, executat după modelul viu, părțile exagerate apăreau și mai pronunțate. Le transpunea apoi într'un desen, așa cum le vedea, direct pe piatră, pentru litografie, sau pe un petec de hârtie. Așa au luat naștere multe din caricaturile în care sunt reprezentați contemporani sau oameni politici ai vremii. Câteva excelente exemplare din aceste litografii se găsesc la Muzeul Toma Stelian.

Fig. 35. — *Daumier: Le linge (Luvru).*

Intre acestea ajungem la 1848. Evident, așa cum îl cunoaștem pe Daumier, el a trebuit să fie fericit de revoluție și de efectele ei imediate. Știm însă că mișcarea s'a transformat repede și că, puțin câte puțin, Napoleon a devenit un dictator, cu îngăduirea Parlamentului, care nu-și dase seama de adevărata situație. In cele din urmă toate libertățile publice sunt suprimate, ca și parlamentul, de altminteri. Daumier, decepționat pentru a doua oară, trăește una din epocile cele mai nefericite ale vieții sale. Își găsește încă o consolare în pictură. El vine târziu la această artă, după 1848, adică după vârsta de 40 de ani. Mânuirea culorilor este pentru el o descoperire târzie, dar cu atât mai fermecătoare. N'are decât o dorință: să picteze, de dimineață până seara. Insă, cum era nevoit să execute caricaturi pentru „Charivari", ca să trăiască, și cum trebuia să producă cam opt bucăți pe lună, prietenii săi spun că le expedia pe toate într'o singură zi, ca să-i rămână tot restul lunei pentru pictat. Evident, caricaturile de după 1848 se resimt de această grabă: sunt mai simplificate, mai concentrate, mai puțin terminate. Multe detalii vor fi suprimate. Artistul nu va păstra decât ce este esențial, iar desenul său va fi mult mai cursiv. In acelaș timp el execută, pentru amatori, desene și desene acuarelate. Pentru desenele

pure se serveşte de o altă technică decât cea pentru litografii Avem impresie, privindu-le că Daumier caută forma, nu printr'o singură trăsătură, netedă şi decisă, ci printr'o mulţime de linii şerpuite şi întrerupte, care se apropie din ce în ce mai mult de conturul veritabil, adică de linia care va sugera trupul omenesc. Prin aceste linii foarte fine şi nenumărate, el dă o impresie extraodinară de viaţă. Expune din când în când la Salon. Dar ştim cum era condus Salonul din această vreme. Şi Courbet, şi Millet, şi Daumier cunosc amărăciunea refuzului. Daumier nu se descurajează. El persistă să trimită, încât opere de ale sale apar la intervale, mai mult sau mai puţin depărtate, până către 1870. Imediat după marea înfrângere franceză el ne dă câteva litografii, care din punct de vedere al grandoarei sentimentului pot să fie puse alături de primele sale lucrări, cele în care ataca pe regele Louis Philippe.

Fig. 36.— *Daumier : Don Quichotte şi Sancho.*
(col. Reinhart).

Mâna însă începe să-i tremure, şi din ce în ce mai mult observăm acea tratare sintetică, acea stenografiere a desenului. In cele din urmă îşi pierde vederea, se retrage la ţară şi trăeşte în mizerie până în ziua în care marele Corot, suflet de aur şi totdeauna gata să-şi ajute prietenii, cumpără pentru Daumier casa în care şedea şi-i anunţă acest lucru într'o scrisoare delicioasă, mărturie a delicateţei sentimentelor acestui mare om. El îi spune, între altele, în acea scrisoare: „Scumpul meu prieten, te rog să primeşti dela mine în dar casa pe care o locueşti. Am făcut aceasta numai ca să plictisesc pe proprietar". In 1879 Daumier moare paralizat.

Fără ca să fie vorba de elevi direcţi ai acestor trei maeştri, o serie de artişti, ceva mai tineri, gravitează mai toţi în jurul lor. Cel mai cunoscut şi mai personal dintre ei este Henri Fantin-Latour. Trăeşte dela 1836 până la 1904. Este fiul unei nobile rusoaice şi al unui pictor francez. De mic copil se interesează de pictură. Ia mai întâiu lecţii cu tatăl său, apoi la Paris, în atelierul unui pictor cunoscut, Lecoq de Boisbaudran, unul din cei mai renumiţi pedagogi în materie de artă.

Lecoq își baza tot învățământul pe memoria vizuală. Obținea astfel de la elevii săi ca, printr'o observație atentă și prin exerciții zilnice, să ajungă să execute, din memorie, orice. Este o metodă care ducea la cele mai bune rezultate, fiindcă toți cei care au trecut prin acest atelier se remarcă

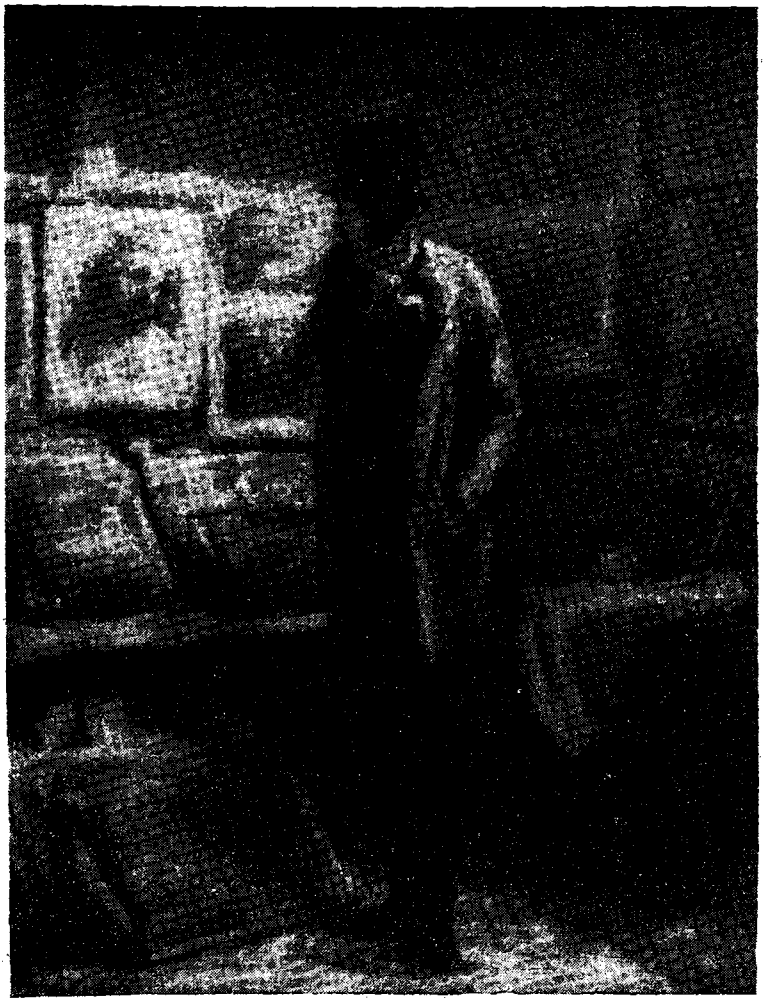


Fig. 37. — *Daumier: Amatorul de stampe (col. Viau).*

printr'o cunoaștere a formei și printr'o desăvârșită stăpânire a detaliilor. Ei au mai multă libertate în momentul în care lucrează, decât ceilalți care, nevoiți să observe cu atenție un model sau un obiect, sunt sclavii impresiei momentane și deci mai puțin capabili de spontaneitate și de reflecție.

Fantin-Latour este un produs tipic și excelent al atelierului lui Lecoq de Boisbaudran. Consideră însă că trebue să-și perfecționeze ochiul

şi mâna în contact şi cu marii maeştri din sălile Luvrului. Punct de vedere comun cu cel al lui Courbet. Copiile executate de Fantain, nu numai ca începător, dar toată viaţa sa, ne arată posibilităţile infinite ale

Fig. 38. — *Daumier : Crispin et Scapin (Luvru).*

acestuia de a-şi asimila felul de execuţie al celor mai deosebiţi maeştri. Una din ele, după Veronese, se găseşte la Muzeul Toma Stelian.

Fantin-Latour a fost mai ales interesat de două teme : una romantică, alta realistă. El era şi mare amator de muzică. Mergând des la con-

Fig. 39. — *Daumier : Le Wagon de troisième classe (Muzeul Simu).*

certe, impresiile muzicale le transpunea în lumea culorilor sau în litografii. Admira mai ales pe Berlioz, pe Schumann, pe Wagner. De aceea opera sa este plină de subiecte în legătură cu bucăţile muzicale ale acestor compozitori sau de subiecte luate din dramele lor. A doua temă

era figura omenească, portretul. E de observat însă că pe el nu-l interesează orice portret. A executat foarte puține, în afară de cele ale

Fig. 40. — *Daumier: Saltimbancii (Muzeul Simu).*

membrilor familiei sau ale prietenilor intimi. Ne-a lăsat câteva tablouri

Fig. 41. — *Fantin-Latour: Hommage à Delacroix (Luvru).*

de grup, așa cum era obiceiul în Olanda secolului al XVII-lea, însă într'o înfățișare cu totul nouă. Portretele sunt cele ale unor oameni care

se iubesc şi se preţuesc reciproc, toţi strânşi în jurul unei opere admirată, cum ar fi în Omagiul lui Delacroix, sau în jurul unei mese comune, cum este Un coin de table. In aceste tablouri de grup el introduce o atmosferă de o dulce gravitate. De aceea Anatole France a putut spune despre Fantin că este „le maître de l'amitié". Sentimentul prieteniei radiază par'că din toate aceste pânze. Că portretul era o temă predilectă a lui Fantin se vede dintr'o scrisoare în care acesta vorbeşte de plăcerea pe care o simte să modeleze „figuri, mâini, până şi cutele vestmintelor". Nu este oare aceasta şi definiţia artei lui Courbet?

Am studiat câteva litografii de Daumier, când a fost vorba de gravură, în general. Ne vom mai opri la încă una sau două. Vom acorda însă mai multă atenţie desenelor şi picturilor sale.

Fig. 42. — *Fantin-Latour: Autour du piano (Luxembourg).*

Una din primele caricaturi politice remarcate de public a fost cea întitulată: Celui-là on peut le mettre en liberté (Fig. 33). E în legătură cu evenimentele de după revoluţia din Iulie, cu represiunea sălbatecă ordonată de guvern. Cu această ocazie la patul de suferinţă al unui prizonier politic au venit prefectul şi procurorul. Cel închis este probabil în agonie, aşa încât nu mai poate fi primejdios. Iar legenda de jos adaogă: acestuia putem să-i dăm drumul.... Ideea politică ne interesează mai puţin. Ce ne interesează însă cu adevărat este chipul magistral în care Daumier a realizat-o. Persoanele de care se serveşte în compoziţiile sale, chiar atunci când sunt odioase, au ceva monumental în forma lor. Aşa sunt cei doi funcţionari care stau la patul muribundului. Creionul său plin de fiere s'a îndulcit când a fost vorba de figura suferindă a celui arestat.

O paiață cântând din mandolină este un minunat și instructiv desen, caracteristic pentru epoca sa cea mai strălucită (Fig 34).

Una din cele mai cunoscute pânze ale lui Daumier este le Linge. Multă vreme artistul a locuit în l'Ile Saint-Louis, un cartier care a păstrat până astăzi caracterul său pitoresc. Dela fereastra sa, Daumier putea să vadă clădirile venerabile înșirate pe malul Senei. Avea, în orice caz, sub ochi traficul imens de pe fluviu și de pe țărmurile lui. Intr'o seară a văzut o femee, probabil o spălătoreasă, urcând scara care ducea de jos, de pe malul fluviului, la stradă. A pictat-o. E greu de închipuit ceva mai grandios decât imaginea acestei femei umile, care

Fig. 43. — *Fantin-Latour : Un coin de table (Luvru).*

se profilează ca o divinitate pe întinderea fluviului și pe silueta caselor puternic luminate, de pe celălalt mal. (Fig. 35).

Luvrul posedă două picturi însemnate de Daumier. Una este inspirată de Fabulele lui La Fontaine. A încercat de multe ori să le ilustreze. De aici a luat subiectul pentru Les voleurs et l'âne, una din pânzele sale cele mai complete.

In afară de temele cu substrat literar, pe care le lua din fabulele lui La Fontaine, Daumier a mai tratat altele din Don Quichotte (Fig. 36), din viața amatorilor de stampe și tablouri, (Fig. 37) dela teatru. Mergea des la spectacol și era mulțumit să vadă schimbările pe care le provoca în figurile actorilor chipul particular cum cădea lumina dela rampa scenei. Pe vremea aceea scena era luminată numai dela rampă, adică de jos în sus, ceeace punea în valoare anume detalii de fiziono-

mie, anume planuri ale ei, pe care în timp normal nu le observăm. Prin aceasta, faţa omului şi gesturile lui deveneau cu mult mai expresive. Aşa e în tabloul Crispin şi Scapin, cu două personagii ale Comediei italiene (Fig. 38).

O altă temă, tot aşa de des tratată, este interiorul unui vagon de tren. Ceeace-l interesa mai mult pe Daumier, erau călătorii din clasa III-a. Aici întâlnea el fel de fel de cepete curioase, care-i spun mai mult decât figurile supraveghiate şi pozând din celelalte clase. Două lucrări de Daumier, foarte importante, se află din fericire în Bucureşti, la Muzeul Simu. Unul reprezintă tocmai un vagon de clasa a III-a, o varianţă faţă de cel dela Luvru. Ne găsim într'un compartiment neîncălzit, în faţa unor călători obosiţi după o noapte oribilă de nesomn, petrecută pe băncile de lemn. Ei privesc melancolic şi plictisiţi afară, cum răsare soarele (Fig. 39).

Fig. 44. — *Fantin-Latour : La Liseuse (Luvru).*

Tot la Muzeul Simu se găseşte şi un alt tablou, reprezentând nişte saltimbanci. Daumier arată mare interes pentru descompunerea unei figuri umane în diferite planuri şi volume geometrice, care intră în plastica ei, după cum se vede mai ales la personagiul principal, din mijloc. Acesta înşiră publicului toate minunăţiile pe care le va găsi înăuntrul barăcei. La dreapta este luptătorul; mândru şi dispreţuitor, el aşteaptă să fie privit şi admirat. In partea cealaltă este o paiaţă mai indiferentă (Fig. 40).

Omagiul către Delacroix este imaginat de Fantin Latour ca un fel de recompensă, acordată postum amintirii lui Delacroix, pentru faptul că la înmormântarea acestuia, în 1863, Fantin fusese nemulţumit de puţina atenţie pe care oficialitatea o dase marelui dispărut. In semn de protestare, el ompune acest tablou, în care, în jurul portretului maestrului, el strânge o seamă de prieteni, toţi admiratori pasionaţi ai artei şefului romantismului. In colţ, Baudelaire. Se crede că este imaginea lui cea mai naturală, înainte de a se îmbolnăvi. Intr'o altă parte Manet, apoi Whistler, americanul, care se împrietenise cu impresioniştii francezi. Indărătul acestuia. Fantin Latour însuşi (Fig. 41).

Un tablou identic este cel intitulat Autour du piano, în care, în jurul lui Chabrier, grupează, de data aceasta, mai mulţi muzicanţi şi amatori de muzică (Fig. 42). Un coin de table este ieşit din aceeaşi

preocupare. A schimbat subiectul: este vorba de literaţi, printre care se disting Paul Verlaine şi Rimbaud (Fig. 43). Pentru tablouri de felul acesta a căpătat autorul lor, dela Anatole France, numele delicat de „pictor al prieteniei", pe care Fantin îl merită cu prisosinţă. Acelaş sentiment tandru ne întâmpină în câteva portrete de familie, printre care cel al soţiei sale, cunoscut sub numele: la Liseuse (Fig. 44).

BELGIA

Dacă ne îndreptăm privirea spre celelalte ţări din Apusul Europei în perioada în care în Franţa înfloreşte şcoala realistă, vom fi surprinşi să vedem că Belgia, deşi ţară mică prin numărul locuitorilor şi prin întindere, ocupă un loc însemnat în arta europeană. Realismul, care pătrunde, acolo din Franţa, adică porneşte dela artiştii de care ne-am ocupat în capitolele precedente, găseşte un teren din cele mai favorabile şi prosperează, însă modificându-se, conform dispoziţiilor naţionale ale pictorilor flamanzi. De altfel, lucrul acesta n'are de ce să ne mire. Nicăeri în Europa interesul pentru ce este concret şi material în viaţă nu fusese mai viu decât în pictura flamandă, mai ales în cea din sec. al XVII-lea. Există deci aici un puternic impuls pentru o artă realistă. El decurgea din aptitudinele locuitorilor, era mai uşor de înţeles, se potrivea cu temperamentul lor sanghin şi sensual. Rubens, şi cei din jurul acestuia, au avut totdeauna, cum ştim, predilecţie pentru motive în care pulsa viaţa de toate zilele, eroizate de unii, prezentate epic, redate cu o mare grije de obiectivitate şi de preciziune de alţii.

Că Belgia stă sub influenţa franceză este cu totul logic şi normal. Între aceste două regiuni punctele de contact sunt numeroase. O bună parte din locuitorii Belgiei, Valonii, vorbesc franţuzeşte, iar o călătorie dela Paris la Bruxelles s'a făcut totdeauna în condiţii destul de uşoare. Deci, date fiind aceste împrejurări, unele proprii firei locuitorilor, altele decurgând din situaţia geografică, este natural să întâlnim aici câţiva autentici reprezentanţi ai realismului. In afară de aceasta mai trebue menţionat un fapt precis, care se poate data, care şi el a contribuit la propagarea curentului realist printre Belgieni: este expoziţia din 1851, la Bruxelles, a tabloului lui Courbet: Les Casseurs de pierres. Subiectul, apelând la credinţele politice ale multora, proporţiile acestei pânze, calitatea deosebită a execuţiei, care mulţumea simţul Belgienilor pentru o technică suculentă, totul a făcut ca faptul acesta să impresioneze pe pictorii flamanzi în chip deosebit şi să fortifice înclinarea în favoarea realismului, care se pornise şi acolo. Dar asupra acestui detaliu vom reveni.

Dintre realişti, după cele spuse, cel care a avut mai adâncă acţiune asupra Belgienilor a fost evident Courbet. Nici Millet nu e însă ignorat. Tablourile sale găsesc şi ele apreciere şi înţelegere, nu însă într'o atât de mare măsură ca cele ale primului. Şi în Belgia vom întâlni opere cu subiecte rustice; totuşi, realismul şi chiar influenţa lui Millet trebuesc înţelese din alt punct de vedere. Millet îşi alesese subiectele din lumea adevăraţilor săteni, ţăranii francezi. Belgia este şi

ea o țară agricolă, însă acolo agricultura, adică ocupația agricultorului, aspectul lui, obiceiurile lui, vor juca un rol mai puțin însemnat. Exact în epoca pe care o tratăm, țara începe să devină un important centru industrial. Se vor fonda fabrici, care vor fi puse în mișcare cu cărbunii, pe care-i găseau din abundență în subsolul Belgiei. Minele acestea favorizează crearea, în jurul lor, a unor colonii care, și ca aspect fizic, și ca fel de viață, vor reprezenta ceva cu totul particular. Iar contrastul dintre tinerii și tinerele — fiindcă și femeile lucrau în mine — sănătoase, puternice, cu obrajii roșii și cu trupurile scunde, dar vânjoase, pe care le cunoaștem din operele de artă ale trecutului (este destul să ne amintim tipurile lui Rubens), și dintre cei de aceeași vârstă, obligați să locuiască în jurul minelor, va impresiona mult pe unii artiști. Ei se simt atrași de acest subiect nou și își aleg astfel modelele dintr'un mediu social, oarecum echivalent cu cel din mijlocul căruia se ridicau eroii lui Millet, însă care se prezintă cu totul altfel.

Interpretul acestor subiecte se va bucura de un mare renume printre literații și criticii timpului. Acest interpret este Constantin Meunièr. Constantin Meunier, care începe ca pictor ai vieții minerilor, care se desvoltă și ajunge să fie considerat între cei doi-trei mai mari artiști belgieni din vremea sa, în cele din urmă părăsește pictura pentru sculptură, cum vom vedea.

La început el n'are de loc intenția să pozeze ca avocat al revendicărilor sociale ale oamenilor fără noroc. El este un pur realist, în sensul că o categorie de locuitori, clasele mai umilite, îl interesează. Îi privește cu obiectivitate, cu simpatie, cu înțelegere pentru felul lor zilnic de viață, pentru nevoile lor, pentru bucuriile lor melancolice, pentru nenorocirile care-i isbeau destul de des. Nu se gândește însă ca prin arta sa să aducă vreun sprijin teoriilor sociale, care începeau să se răspândească în Europa occidentală.

Se întâmplă însă că unii literați, atrași și ei de aceste subiecte și de felul în care ele erau interpretate de către pictor, admiratori care în entuziasmul lor treceau poate dincolo de ceeace executase artistul și-i atribuiau tot felul de intenții, să se grupeze în jurul lui C. Meunier. Acesta, puțin câte puțin, ajunge să se considere el însuși ca un reprezentant al revendicărilor desmoșteniților din vremea sa. Astfel, el trece pe nesimțite dela faza realistă pură la o fază de artă cu tendințe, care însă, din punct de vedere estetic, n'are mai multă valoare decât cea pe care o practicase până atunci. Trăește dela 1831 până la 1905. Se formează foarte cu încetul. Citindu-i biografia, fără voe ne vine în minte debutul greu al lui Andreescu. Și acesta, deși se simțea pictor și considera arta ca singurul lucru demn de a i se sacrifica mulțumirile vieții, s'a format pe îndelete, pornind dela începuturi foarte modeste. Aceleași împrejurări le întâlnim și în viața lui Constantin Meunier. Debutează ca sculptor, apoi se dedă cu totul picturii. Intâi e atras de arta lui Charles de Groux; apoi de exemplul lui Millet. Totuși, principiile sale estetice erau în contradicție cu sentimentele sale, atunci când se găsea în fața unui motiv. Lucru ciudat: omul acesta are de luptat mai întâi cu dificultățile firei sale, până în momentul în care ajunge să stăpânească desăvârșit technica picturii, apoi cu temperamentul său, care se

înduioşa uşor. Principiile sale de „realist" îl învaţă că singurele elemente care contează în pictură sunt liniile şi culorile. Pe de altă parte însă, anume subiecte îl emoţionau. De aceea se credea obligat de a pune şi puţin din acea emoţie în ceeace semnează. Dar, cum acest fel de a înţelege pictura era în contradicţie cu teoriile sale estetice, se produce în el o luptă, până către 1883, când face o călătorie în Spania, la Sevilla. Acolo el îşi dă seama că e în stare să aducă o notă nouă în pictură, notă care n'are deafacè cu subiectul, şi că acest lucru singur contează în artă. Frumuseţea Spaniei îl entuziasmează atât de mult, încât graţie ei se regăseşte pe el însuşi, cu toate însuşirile sale de executant. Se întoarce în Belgia, dar, ceva mai târziu, exemplul lui Millet din nou îl neliniştește şi-l îndeamnă să-şi ia subiectele din viaţa minerilor. Oraşele acelea artificiale, clădite deasupra minelor, aerul plin de fum, cerul totdeauna întunecat, temperamentul locuitorilor, aspectul naturii, totul îl interesează. Imediat însă ce aceşti mineri apar în artă, aşa cum erau în realitate, o întreagă categorie de literaţi încep să scrie şi să convingă chiar pe Constantin Meunier că destinul lui era să fie interpretul intereselor minerilor în faţa lumei, că arta lui este apelul unui om simţitor şi drept în favoarea acestor desmoşteniţi. După cum anume literaţi îl convinseseră pe Millet să apară ca avocat al clasei nenorocite a ţăranului, tot aşa Constantin Meunier va trece drept avocatul în Belgia al celeilate clase, poate mai nenorocită decât a ţăranului, cea a lucrătorilor. Se lasă atunci de pictură şi revine iarăşi la sculptură. Curând ajunge unul din cei mai cunoscuţi sculptori ai vremei. Pe măsură însă ce el renunţă la vechile sale principii estetice, arta lui are mai puţină importanţă pentru noi, se depărtează de acea fază desăvârşită, la care ajunsese imediat după întoarcerea din Spania.

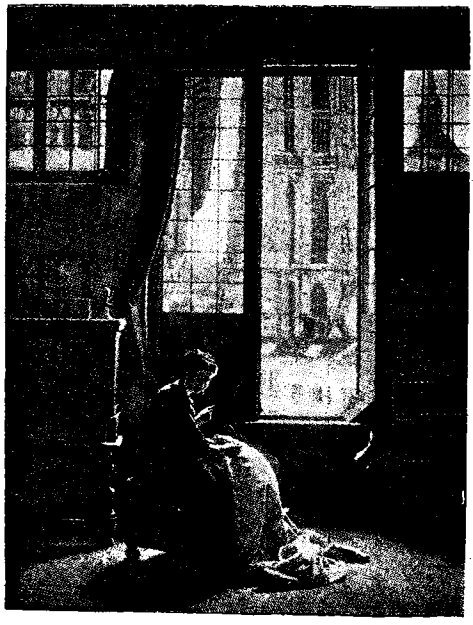


Fig. 45. — *De Braekeleer : Catedrala. (Muzeul Modern, Bruxelles).*

× Henri De Braekeleer, care trăeşte de la 1840 până la 1888, este şi el un însemnat pictor în ţara sa. Ieşit dintr'o familie de artişti, ne putem aştepta să fi primit o bună educaţie profesională. Atenţia sa este la început îndreptată mai ales spre subiectele obicinuite, adică spre cele pe care le întâlneşte în mediul familial din jurul său. De la Leys, un pictor cunoscut şi cu renume, unchiul său, excelent educator, amator de subiecte din istoria Flandrei, Braekeleer învaţă să creeze o ambianţă în jurul temelor ce tratează. Această ambianţă el caută s'o sugereze

cât mai completă, de unde numeroasele accesorii din fiecare din pânzele sale. Aceste accesorii sunt pictate cu un simţ pentru proprietăţile şi aspectul materiei cu adevărat rar, care totuşi nu ne poate surprinde într'o ţară care cunoscuse aşa de minunaţi pictori de natură moartă, cum era Flandra. Dar nu numai materia îl interesează pe Braekeleer; îl interesează şi lumina, adică jocul razelor de soare pe obiectele pe care el le răspândeşte numeroase în jurul figurilor sale. Din ce în ce omul are un aer mai neînsemnat, mai „accesoriu" decât ceeace ar fi cu adevărat accesoriu la un alt pictor. In genere figura într'un tablou este arătată calmă, neluând parte la acţiune, aproape neaparţinând mediului în care este plantată. Mediul singur trăeşte intens şi independent.

S'a zis de Braekeleer că e un pictor fără imaginaţie, fiindcă nu poate reda decât ceeace vede. Se poate. Era însă minunat dotat pentru

Fig. 46. — *De Braekeleer: Le Broyeur de couleurs.*
(Col. privată)

a observa şi pentru a împărtăşi şi altora fructul observaţiilor sale. De la o vreme el părăseşte acele subiecte luate din societatea în care era obicinuit să trăiască, adică din lumea micii burghezii. Şi tocmai fiindcă ce-l interesa era materia, îşi caută motive de inspiraţie într'un decor somptuos, începe să picteze interioare bogate, în care apar tapiserii, mobile rare şi mai ales pielea de Cordova, care tapisa pereţii. In redarea acestor materii diferite, a acestor luxoase elemente de decoraţie, Braekeleer ajunge să fie neîntrecut. Din ce în ce mai mult e prins de pasiunea pentru lumină şi pentru atmosferă. Ca să le redea el se serveşte de o culoare caldă, pe care o practică aşa, încât în ultimele sale lucrări ea pare să curgă abundentă din pensulă şi să lase urme care nu mai ţintesc să dea impresia conturului precis al obiectelor, dar care totdeauna sugerează forma şi volumul. Prins de această pasiune pentru culoare, el pictează tablouri în care tonurile sunt redate cu o putere de

evocare aproape de vizionar. Calitatea aceasta se accentuiază până către sfârşitul vieţii sale.

Cariera sa este brusc întreruptă de nebunie. Iar sfârşitul vieţii nu e fără analogie cu acela al unui alt mare artist, tot aşa de sclav al vrajei culorii şi a luminii, Van Gogh.

In sfârşit, o a treia personalitate printre realiştii flamanzi este Charles de Groux, care trăeşte dela 1825 până la 1870. Pentru de Groux, ca şi pentru Meunier, subiectul are o mare importanţă. Nu e ales din istorie, ca la Leys, şi nici din mediul claselor bogate, ci mai degrabă din cea a ţăranilor sau din cea a oamenilor umili. Trăsătură, s'ar zice, care îl apropie de Millet. Pictează însă altfel decât acesta. Prezintă acelaş sentiment grav, aceeaşi serioasă înţelegere a

Fig. 47. — *De Braekeleer: La Maison hydraulique (Gand).*

sufletului celor simpli, însă ca technică se mărgineşte să contureze puternic figurile sale şi, înăuntrul acestui contur aşa de cu putere delimitat, să picteze cu nuanţe delicate şi aproape monocrome, din când în când accentuate de pete mai viu colorate. Ce ne interesează la el este ideea pe care o deşteaptă în noi, sentimentul serios cu care pictează. Uneori acest sentiment ajunge aşa de departe, încât îl simţim parcă dispus să pledeze o cauză, adică mergând până la pragul acelei tendinţe de propagandă umanitară, pe care am întâlnit-o şi la alţii din pictorii timpului. Prin acest sentiment, Charles de Groux se apropie de ideile celor dela 1848, care au atâta importanţă în desvoltarea picturei europene din secolul al XIX-lea.

Braekeleer începuse prin a fi interpretul celor mai umile motive din jurul său. Nimic mai comun pentru Flandra şi chiar pentru oricare ţară nordică, decât o curte interioară: între nişte ziduri roase de vreme, dar aşa de minunat şi de nuanţat redate, câteva persoane sunt ocupate

să întindă rufe. E un tablou aproape fără subiect. De aici pornește Braekeleer pentru ca din ce în ce mai mult să se desăvârșească în genul în care își va face o specialitate câțiva ani mai târziu.

Una din acele lucrări în care artistul începe să fie el însuși. Este cea intitulată Catedrala. Se simt aici mai ales marile calități de evocator al unei atmosfere, pe care le poseda Braekeleer. Fiecare obiect pictat este lucrat cu o dragoste și cu un simț pentru prezentarea picturală cu adevărat rare. Alunecarea razelor de soare pe anume materii masive și lucioase, oprirea lor pe unele ștofe, totul este redat în mod desăvârșit. Desăvârșită este și imaginea turnului catedralei, care apare, aerian, prin fereastra întredeschisă. Este evident că partea cea mai neînsemnată din tablou, deși e și ea admirabil pictată, este tocmai persoana care se găsește în mijlocul lui (Fig. 45). Același lucru se poate spune și despre tabloul intitulat le Broyeur de couleurs. (Fig. 46).

Fig. 48. — *Ch. de Groux: Les Regrets.* (*Muzeul Modern, Bruxelles*).

Către sfârșitul vieții, Braekeleer este din ce în ce mai câștigat de pasiunea de a manipula culorile, cum un giuvaergiu manipulează pietrele scumpe, de a evoca prin ele senzații din cele mai delicioase. Atunci el se mărginește să picteze interioare, din care omul dispare cu totul, cum este la Maison hydraulique. Și astfel, în această pânză nu vedem altceva decât tapiserii de piele de Cordova, coloane de marmoră, un tablou în fund, totul pictat în așa fel, încât să se simtă materia proprie fiecăruia din obiecte. (Fig. 47).

Cu Charles de Groux intrăm într'un alt domeniu moral. Pictura sa e bazată pe un sentiment puternic, pe o mare dragoste pentru model. De Groux nu e un pictor din grația lui Dumnezeu ca Braekeleer. Din contră, el are o manieră puțintică și subțire. Gama sa de culori este redusă și de cele mai multe ori rece. Ceeace face este însă încărcat de emoție. Așa și acest tablou, de foarte mici dimensiuni, care reprezintă doi preoți: unul tânăr, altul bătrân. Cel bătrân se gândește poate la Dumnezeu; cel tânăr însă privește în dreapta și simțim în privirea lui că haina care îl acoperă nu este suficientă ca să-l despartă de restul lumei. Tabloul se numește les Regrets. (Fig. 48)

Una din cele mai cunoscute lucrări ale pictorului este la Moisson. E o scenă de mari dimensiuni reprezentând o procesiune aproape reli-

gioasă, la care iau parte câteva femei şi fete dintr'un cartier al oraşului. Fiecare tip este studiat cu pătrundere. Oricine simte seriozitatea cu care acest artişt atacă fiecare din elementele compoziţiei sale. Personajele sunt analizate în trăsăturile fizionomiei lor, în mişcarea lor, în felul în care vestmintele cad, creând acest ritm grav, pe care îl simţim în toate pânzele sale. (Fig. 49).

Dintre cei patru pictori de care a fost vorba în cele precedente: Meunier, Charles de Groux, Leys, Braekeleer, cu excepţia primului, până la un oarecare punct, de nici unul nu se poate spune că e „realist", în sensu în care am acorda acest epitet unui Courbet, de pildă.

Fig. 49. — *Ch. de Groux: La Moisson.* (*Col. particulară*)

Totuşi, toţi se arată interesaţi de scenele din viaţa zilnică, colorându-le însă într'un anumit fel, după preferinţele lor particulare, însă colorându-le, adică adăogând ceva dela ei. Charles de Groux le dă o nuanţă sentimentală, aproape umanitară; Leys, pe care prestigiul trecutului îl mişca, preferinţele sale de realist le precctează asupra evenimentelor importante din istoria Belgiei, înţeleasă într'un sens intim, puternic influenţat de idea culoarei locale; Braekeleer aste atras de ceeace se petrece în anume „medii închise" oarecum, în care „decorul" ţine locul esenţial şi în care el poate să-şi arate calităţile sale de luminist. Realiştii autentici sunt în generaţia următoare, în care putem conta şi pe Meunier, iar apariţia lor este facilitată de faptul că în Franţa apare arta unui Millet, după cum am spus.

Dar, alături de aceste influenţe, unele venite din atmosfera locală, altele din Franţa, care evident contribue să îndrepte atenţia pictorilor spre ceeace se petrece în jurul lor, dar care sunt mai greu de dozat şi de datat şi nu se pot lega de evenimente precise, există ceva care grăbeşte apariţia fenomenului realist în Flandra şi care se poate data cu o mare exactitate: este expunerea, în 1851, la Salonul din Bruxelles, a operei lui Courbet les Casseurs de pierres.

Această lucrare, de mari proporţii, a produs în Belgia o adevărată revoluţie în opinia publică care se interesa de artă. Prin ea, Courbet demonstra că orice subiecte, chiar cele luate din viaţa cea mai umilă, sunt susceptibile să fie tratate cu prestigiu, cu pasiune şi cu însuşirile

Fig. 50. — *J. Stevens: Chiens à Paris*
(Muzeul Modern, Bruxelles).

picturale, care până atunci, nu se întâlneau decât în genul istoric. Opera lui Courbet neliniştea pe mulţi artişti. Ea dovedea mai ales două lucruri: primul, că pictura e o meserie care, ca toate meseriile, reclamă în deosebi o mare îndemânare manuală. Pentru cine îşi făcuse educaţia alături de romantici şi fusese crescut în idealul lor, punctul acesta de vedere constituia aproape un sacrilegiu. Cum? Artistul pe care romanticii îl considerau printre cei mai înalţi reprezentanţi ai genului uman, care deţinea în el o părticică din scânteia divină, nu-i în realitate decât un meşteşugar de lux, iar tot prestigiul artei nu se reduce la altceva decât la o perfectă abilitate în mânuirea culorilor? Oare între pictor, sculptor şi un ebenist sau tapiţer, de pildă, nu există nici o diferenţă de natură, ci numai una de obiect? Al doilea: tot

Courbet, prin tabloul său şi prin operile anterioare, arătase că pictura poate trata cu aceeaşi seriozitate şi cu acelaş talent un subiect luat din viaţa banală, din existenţa unor nenorociţi, reduşi de mizerie să-şi câştige pâinea spărgând piatră pe marginea drumului, şi dovedise că subiectul într'o operă de artă n'are decât o foarte redusă importanţă. Orice sau oricine poate intra în artă, poate forma motivul dela care pleacă un talent, cu condiţie ca execuţia să fie superioară.

Rolul subiectului devine astfel cu totul secundar. Temele eroice nu se cuvine să aibă în ochii unui pictor veritabil mai mult preţ decât oricare alt motiv. Şi astfel, din raţionament în raţionament, şi din demonstraţie în demonstraţie, s'a ajuns la concluzia că, chiar cu

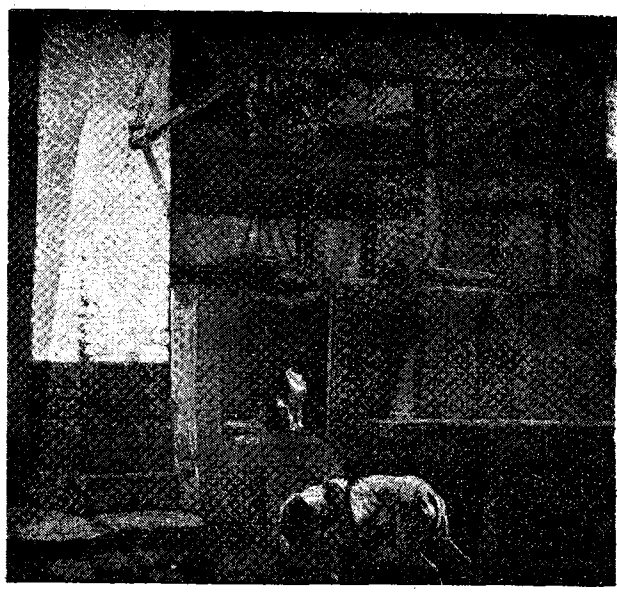


Fig. 51. — *J. Stevens: Intérieur de la vieille boucherie.* (*Muzeul Modern, Bruxelles*).

două mere pe o farfurie se poate face o capodoperă, cum a dovedit-o Cézanne.

Fratele său, Alfred Stevens, (1823—1906) se destină şi el artei, însă nu simte nici o atracţie faţă de subiectele prin care primul câştigase o aşa de mare notorietate. Şi el — şi aici se invederează natura sa de Flamand — îşi dă seama de nevoia pentru un pictor de a se forma în chip impecabil. Îl vedem luptând cu greutăţile technice şi învingându-le, luând de model mai ales pe acei maeştri care, în secolul al XVII-lea, în Olanda, se destinaseră interpretării vieţii de interior a locuitorilor. Mai rafinat, mai modern decât aceia, el caută să rivalizeze cu ei nu atât pe terenul execuţiei, în care se simte inferior, cât mai ales prin armonia culorilor. El introduce în operile sale tonuri

neutre, în genere o gamă de griuri care, subtil nuanțate, servesc de fond celorlalte culori ceva mai vii.

Alfred Stevens își alege subiectele, cum am spus, din mediul burgheziei bogate, care trăește în vremea celui de al doilea Imperiu. La început crede util ca tema picturală să fie susținută de ceva sentimental; în urmă însă renunță la acest element ajutător, puțin cam superficial, menit să atragă simpatia privitorului, și se mărginește să interpreteze ceeace vede cu o exactitate și cu o perfecție technică care cu greu ar putea fi întrecută. Specialitatea sa începe să devină redarea stofelor orientale, a strălucirii particulare a florilor, a vaselor de porțelan, a mătăsurilor în care e îmbrăcată o femee. Rareori s'a dus mai departe în artă iluzia unei stofe de mătase sau a unui voal ușor, cu

Fig. 52. — *J. Stevens: Chien au miroir.* (*Muzeul Modern, Bruxelles*).

care e îmbrăcată o persoană. Dar genul acesta devine oarecum periculos: în a doua parte a activității sale, cea care începe odată cu căderea Imperiului lui Napoleon, figurile lui Stevens încetează de a mai reprezenta ființe vii, pentru a deveni costume în care din întâmplare se găsește un obraz de femeie. Toate accesoriile unei toalete câștigă o mai mare importanță decât cea care o poartă.

Alfred Stevens își face un nume mai întâi la Bruxelles, de unde apoi trece la Paris, unde se stabilește. El răspunde atât de complet preferințelor societății frivole din jurul Tuileriilor, încât ajunge idolul ei. Fiecare dorește să aibă nu un portret, căci Stevens n'a pictat portrete, ci una din acele figuri în care se încarna idealul monden al celui de al doilea Imperiu, al cărui ton era dat de Impărăteasa Eugenia, una din cele mai frumoase și mai elegante femei de atunci. Și, în vreme ce pictorii mari francezi erau aproape necunoscuți, cum e cazul lui Manet, al lui Daumier, sau chiar al lui Courbet, Alfred Stevens cu-

noaşte toată beţia gloriei. Insă, legat de această societate frivolă, el cade odată cu ea. Indată după 1870, după înfrângerea Francezilor de către Germani, întors la Paris, el nu mai găseşte aceeaşi atenţie în societatea nouă care se formase. E nevoit să facă fel de fel de concesii pentru ca să intre în graţiile publicului, însă fără succes. Pentru a putea trăi pictează orice şi decade atât de mult, încât într'o anumită epocă a existenţei sale zugrăveşte chiar o panoramă, împreună cu un pictor francez, mult mai tânăr decât el, Gervex. Sfârşitul său este lamentabil: o decadenţă continuă, o „lentă agonie", după cum se exprimă Paul Colin, istoriograful picturei flamande contemporane, în timpul căreia n'are decât o satisfacţie, destul de melancolică, aceea de a-şi vedea, la expoziţia internaţională din 1900, opera executată înainte de căderea Imperiului, considerată ca una din manifestările artistice importante ale secolului.

Fig. 53. — *A. Stevens: Sfinx parizian (Anvers).*

Joseph şi Alfred Stevens locuesc în acelaş timp la Paris şi la Bruxelles. In acest din urmă oraş asistăm încă la o mişcare dintre cele mai semnificative în favoarea artei realiste. O parte din artişti şi din publicul cultivat, din literaţii şi din criticii care luau partea mişcărilor moderne, se ridică contra spiritului care domnea în Salonul oficial. Era o necesitate a timpului. Pe vremea aceea artiştii se găseau aproape în imposibilitate de a expune, deci de a lua contact cu publicul, altfel decât prin Salonul oficial. Expoziţiile particulare, aşa de numeroase şi de utile azi, nu existau. De aceea cei independenţi ţin să facă să dispară spiritul meschin şi strâmt care domnea în Salonul oficial, pentru a avea posiblitatea de a-şi arăta operile în condiţii acceptabile. Şi astfel se fundează în 1868 La société libre des beaux arts, în care întâlnim pe cei mai însemnaţi din artiştii vremii. Ea publică programe şi manifeste şi, în cele din urmă, o revistă: L'art libre.

Toate tablourile lui Joseph Stevens trebue să le imaginăm de mici dimensiuni. Primul, Chiens à Paris, e o lucrare din Muzeul din Bruxelles. In această operă Stevens se serveşte de o technică mai largă şi de un colorit nu prea înflorit. Toată scena e tratată mai mult în griuri de diferite nuanţe. Chiar şi de aici ne putem da seama de darul artistului, într'adevăr rar în istoria artei, de a interpreta ceeace am putea numi psihologia câinelui. Este atâta adevăr în atitudine, în expresia ochilor, în mişcări, încât e greu să ne închipuim o artă care

să meargă mai departe în redarea realității, pentru astfel de subiecte, decât cea a lui Joseph Stevens (Fig. 50).

Spuneam că el caută să creeze în jurul animalului mediul în care acesta trăia obicinuit, pentru ca să ne facă să-l înțelegem și mai bine. Așa sunt zidurile din fund, de pildă, bariera de lemn ce îngrădește

Fig. 54. — *A. Stevens: La Lettre de faire-part, (Col. part).*

grupul de câini, pictate cu măestria pe care o întâlneam în subiecte identice, în arta unui Decamps, de exemplu.

Intérieur de la vieille boucherie este o lucrare terminată și nu o simplă schiță. Pe planul întâi, eroul — dacă ne putem exprima astfel — câinele, apoi ceva mai departe dușmanul, pisica. Dramele dintre câine și pisică sunt foarte deseori repezentate de Joseph Stevens, care observase tot ce se întâmplă când acești doi tovarăși ai omului sunt

puși față în față. Dar ce este aici interesant este decorul mult mai complet decât în tabloul precedent (Fig. 51).

Le chien au miroir reprezintă o scenă pe care aproape sigur că am observat-o fiecare din noi. E greu de închipuit o redare mai perfectă a atitudinii animalului, a detaliilor formei și înfățișării lui. Stevens ne face să vedem dacă blana este aspră sau moale, dacă ea este curată, sau plină de murdărie, de culoarea ei, etc. Tot aici se

Fig. 55. — *A. Stevens : La Dame en jaune.*
(*Muzeul modern, Bruxelles*).

găsesc acele obiecte de natură moartă, care i se par indispensabile pentru a creea o atmosferă: mănușile și cravașa, oglinda însăși toate redate în chipul cel mai sugestiv. (Fig. 52)

Alfred Stevens ne introduce într'un alt mediu. Incepe să fie cunoscut după ce expusese, cu totul debutant, o figură, pe care o intitulează Rêverie. In ea se simte, alături de dorința artistului de a exprima realitatea, de a ne oferi — după recomandația lui Zola, — „une tranche de vie", și o ambiție ceva mai ridicată: a ne face să gândim. Latura

anecdotică are mai puţină valoare. Cel care însă, la începutul carierei sale, a fost în stare să exprime aşa de sugestiv materialitatea şi aspectul exterior al lucrurilor, este de sigur un excelent pictor. Aceasta se dovedeşte imediat, şi tablourile sale sunt din ce în ce mai căutate de amatori, în ţara sa de origine şi în Franţa. Aceiaşi tendinţă de a lega o analiză psihologică de un subiect apare şi în le Sphynx Parisien, una din cele mai graţioase şi mai solid pictate din pânzele sale (Fig. 53). Calităţile lui Stevens cu timpul se vor accentua. In tabloul intitulat La lettre de faire-part, îl simţim preocupat de ceeace constitue o mare dificultate din punct de vedere pictural, dar îi şi creiază mult prestigiu în faţa clientelei, de redarea ştofelor de Orient, în ce au ele mai

Fig. 56. — *A. Stevens: La Dame en rose (Muzeul modern, Bruxelles).*

Fig. 57. — *Const. Meunier: La sortie de la fausse (Col. part).*

particular şi mai greu de obţinut: acel desen mărunt şi armonios, pe care trebuia să-l sugereze, fără a intra în toate detaliile ornamentelor. In acelaş timp el ne face să simţim şi atmosfera unui salon burghez. Persoana care a pozat este de sigur înrudită, ca mediu social, cu cea pe care am întâlnit-o în imaginea precedentă. Artistul a căutat apoi să sugereze în privitor o stare sufletească, în legătură cu mica bandă neagră, din jurul plicului deschis. Este evident însă că atenţia sa a fost îndreptată mai mult asupra detaliilor şi cu deosebire asupra mantalei tăiată într'un şal de India, care, la rigoare, ar putea da numele tabloului, cum Stevens a procedat cu altă ocazie (Fig. 54).

La Dame en jaune este un adevărat Stevens, așa cum îl reprezintă istoria picturii pe acest artist, când vrea să-l imagineze în cele mai de seamă manifestări ale sale. E una din lucrările care l'au făcut celebru. Infățișarea persoanei din lumea bună, într'o rochie de mătase galbenă; detaliile acestei rochii; contrastul acestor detalii față de covorul de pe masa de alături, sunt redate cu o perfecție de tratare care nu se mai întâlnise în artă, din vremea Olandezilor secolului al XVII-lea. Mai exigent cu el decât acei artiști, și poate mai înclinat spre virtuozitate, Stevens caută însă să jongleze cu darurile sale, ceeace nu i-a fost totdeauna socotit ca o calitate. (Fig. 55)

Altădată el așează modelul său lângă o mobilă de lac chinezesc, pentru ca prin contrast să ne facă să înțelegem cât era de maestru

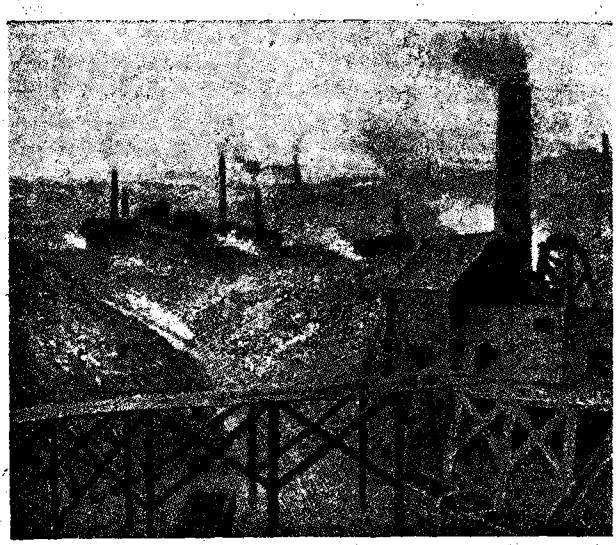


Fig. 58. — *Const. Meunier: Le pays noir (Jeu de Paume Paris).*

în redarea diferenței dintre luciul lemnului și aspectul materiei încrustate, și mătasea primei rochii. Incă unul din acele tururi de forță, care minunau publicul — este tabloul în care el a reprezentat La dame en rose, îmbrăcată într'o rochie de ștofă subțire și transparentă. Artistul a mers atât de departe cu iluzia, încât vedem această stofă străbătută de razele de lumină, care merg și se opresc pe cea care-i servește de căptușeală. (Fig. 56).

Dacă trecem la Constantin Meunier, primele sale lucrări sunt compoziții, în care se simte tot ceeace el datora lui Charles de Groux.

Mai târziu Meunier merge în Spania, care are asupra lui un efect minunat, ajutându-l să se libereze de orice amintire. De aici încolo el capătă încredere în sine, pe de o parte, iar pe de alta ajunge la concluzia, și el, că subiectul nu este ce e mai important într'o

lucrare de artă. Convingerea aceasta nu rezistă însă multă vreme faţă de impresiile directe, ce artistul primeşte dela populaţia nenorocită, din jurul minelor de cărbuni. Constantin Meunier devine astfel mai ales pictorul satelor de mineri, al uzinelor şi al lucrătorilor Aici, în episodul Ieşirei din mină, apare un colţ din ceeace se numeşte „la terre noire" (Fig. 57). Pe de o parte decorul sinistru, copleşitor, pe de altă parte oamenii, cu trăsăturile marcate, îndobitociţi de oboseală, în momentul în care părăsesc puţurile întunecate. Nu e de mirare dacă literaţii şi criticii timpului au văzut în aceste opere un fel de manifest de protestare în numele unei clase de desmoşteniţi. In Le pays noir avem aspectul general al peisagiului arid, negru şi murdar, în care se găsesc minele şi satele locuite de mineri. (Fig. 58).

OLANDA

Olanda primise moştenire dela secolele trecute trei daruri nepreţuite. Ele vor influenţa într'o largă măsură evoluţia picturei în sec. al XIX-lea în acea ţară. Unul era opera lui Rembrandt, care poate nu atât cât trăise artistul, cât mai ales în secolul al XIX-lea, a fost considerat ca cea mai înaltă încarnaţie a geniului olandez Un al doilea era peisagiul, aşa cum l'au conceput câţiva dintre pictorii mari ai secolului al XVII-lea, în frunte cu Ruysdael şi Hobbema. Pornind dela viziunea precisă şi concretă a solului lor, a luminei şi a atmosferei olandeze, ei au lăsat câteva opere nemuritoare. Apreciate în timpul lor, uitate apoi în secolul al XVIII-lea, — secol important, dar care îşi face despre peisagiu o altă imagine decât cel care precedase — ele sunt din nou admirate şi propuse ca model în secolul al XIX-lea. Aceasta se întâmplă pe măsură ce se deşteaptă interesul pentru natura veritabilă, pentru viaţa reală a pădurei, a copacului, pentru formele aşa de variate ale terenului. In sfârşit, al treilea dar era impresionabilitatea particulară a Olandezului pentru lumină, şi technica prin care se evoca acest element, în toate acele opere de artă în care el servea de principal agent.

Dela Rembrandt, jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, adică epoca în care ne găsim acum, admiră, de sigur, subiectul, dar poate nu atât felul în care era interpretat, partea curat picturală, acea alchimie prodigioasă prin care el impunea viziunea sa. Înţeleg prin aceasta că la el plăcea nu atât felul în care se servise de materia colorantă şi compoziţia gamei de culori, cât distribuţia luminei, acele contraste proprii artei sale, dintre umbre şi lumini, clar-obscurul rembrandtesc, când puternice ca nişte explozii, când surde şi pline de mister.

S'a întâmplat ca subiectele lui Rembrandt să reapară, cu mici modificări, într'o vreme când sentimentul public începuse să se intereseze de arta unui Millet. Astfel, şi Rembrandt, şi Millet, mergând, din acest punct de vedere, cam în aceeaşi direcţie, cel din urmă — cronologiceşte — se suprapune influenţei pe care o exercita cel dintâiu şi o împinge niţel în umbră.

Dragostea pentru Ruysdael şi Hobbema a fost înviorată în Olanda prin succesul de care s'au bucurat acolo peisagiştii dela Barbizon. Când ne-am ocupat de această şcoală, al cărui şef venerat a fost Théodore Rousseau, am arătat cât datora ea, ca fel de interpretare, ca execuţie şi chiar ca preferinţă pentru anume motive din natură, Olandezilor din secolul al XVIII-lea. In realitate cei din secolul al XIX-lea, care admiră pe Rousseau şi pe artiştii din jurul lui, nu fac decât să-şi ia înapoi dela aceştia un bun care le aparţinuse, Şi, cum peisagiul devine în toată Europa un gen în mare favoare, ei vor fi pretutindeni studiaţi şi imitaţi în Olanda. Aşa se explică faptul că într'unele din muzeele din Haga, de exemplu în Muzeul Mesdag, fundat de un pictor, el însuşi o personalitate de seamă, se găsesc atâtea remarcabile tablouri, ieşite din şcoala dela Barbizon. Şi aşa se explică, pe de altă parte, faptul că Courbet, a cărui artă revoluţionase pictura occidentală, se bucură de mai puţină trecere în Olanda decât aceşti maeştrii. Se poate deci pe drept afirma că realismul olandez în domeniul peisagiului este mai aproape de Rousseau decât de Courbet.

In sfârşit, să trecem la cel de al treilea element: lumina. Când am studiat şcoala olandeză, mai ales pe cea din secolul al XVII-lea am arătat că clima şi condiţiile geografice făceau ca în acea ţară jocurile de lumină şi de umbră, distribuirea razelor solare în atmosferă şi pe obiecte, să ia un caracter cu totul neobicinuit. Comparat cu ceeace se observa în restul continentului, totul se prezenta atât de feeric, încât odată ce Olandezii s'au găsit în stăpânirea unor mijloace de expresie adecvate, capabile să exprime complet viziunea lor în faţa naturii, mulţi dintre ei s'au îndreptat exclusiv spre interpretarea acestor efecte fugitive, delicate şi în fond aşa de greu de concretizat. Condiţiile climaterice şi atmosferice rămânând aceleaşi, nu e de mirare că şi pictorii secolului al XIX-lea s'au simţit atraşi de aceleaşi probleme. Olanda, ţară umedă, în care deseori domneşte ceaţa, nu ca o perdea compactă şi opacă, „să o tai cu cuţitul", aşa cum o întâlnim de pildă în Anglia, ci ca un văl subţire, aproape transparent, care se interpune între soare şi pământ, asistă la fenomene atmosferice din cele mai variate şi mai interesante. Din pricina aceasta, lucrurile şi persoanele primesc lumina într'un chip pe care nu-l mai întâlnim aiurea. „Eclerajul", — ca să întrebuinţăm un termen technic, — unei vederi din natură va fi aşa de curios, aşa de pitoresc, aşa de neprevăzut în anume momente ale zilei, aşa de variat dela o oră la alta, după cum soarele e la apus, la amiază sau la răsărit, încât nimic nu poate fi mai interesant pentru un pictor, decât studiul acestor variaţii. De fapt, mulţi dintre ei şi-au consacrat mare parte din activitate pentru ca să surprindă tocmai secretul acestor efecte de lumină.

Iată dece ni se pare că Olanda trebue să fie recunoscătoare trecutului, pentru darurile ce primise dela secolele anterioare. De altminteri, în fiecare din domeniile mai sus indicate vom întâlni, către mijlocul secolului şi în a doua jumătate a lui, personalităţi interesante: Iosif Israels este cel care se distinge în curentul pe care l'am putea numi rembrandtesc; Antonis Mauve e unul din marii peisagişti realişti ai Olandei, din această vreme, alături de fraţii Maris.

Desigur nici Mauve, nici fraţii Maris n'au în arta europeană importanţa unui Israels, însă numele lor trebuesc reţinute, mai ales de noi Românii, de vreme ce de mulţi străini, felul de a picta al lui Grigorescu a fost comparat cu cel al acestor Olandezi. In sfârşit, ca reprezentant al curentului „luminiştilor", ne vom opri la „nomadul" J. B. Jongkind, pentru evoluţia artei europene cel mai însemnat din toţi.

Calitatea cea mare a lui J. B. Jongking este că el poate pe drept fi considerat ca unul din precursorii impresionismului. Prin aceasta, deşi nici ca pictor el nu este de neglijat, el se impune în deosebi atenţiunei noastre. Alături de unul sau alţi doi maeştri francezi, de Boudin în primul rând, cu care este prieten şi pe care îl însoţeşte pe ţărmul mării, în Normandia, el este cel care a sugerat lui Claude Monet practica mai întâi, apoi, prin discuţiuni între artişti, teoriile care stau la baza şcoalei impresioniste,

Jongkind este ediţia modernă, ultimă şi cea mai completă a lumi-

Fig. 59. — *J. B. Jongkind: Moara de vânt (Luvru).*

niştilor olandezi. Lumina — am spus — ţine un loc important şi în tablourile lui Israëls. Acesta însă s'a mărginit să picteze acele subiecte, unde ea nu pătrundea decât cu dificultate, interioare sărace şi închise din cartierele ori din dughenele evreeşti. La Jongkind, din contra, problema se pune cu totul altfel. El încearcă să prindă, nu colţurile ascunse unde lumina se strecoară, ci cele unde ea vibrează, e plină, triumfătoare, umplând spaţiile, dansând în aer, pe luciul apei, jucându-se în catargurile corăbiilor, pe aripile morilor de vânt, în boarea dimineţii sau în ceaţa dela apusul soarelui. Lumina aceasta el n'o caută numai în Olanda, în porturi sau pe dunele pe care se înălţau faimoasele mori de vânt, care dau un aspect aşa de particular şi constitue aproape un simbol al Olandei. El o caută şi în Franţa, unde îşi petrece cea mai mare parte din viaţă, în Belgia, la Anvers şi aiurea.

Franţa, deşi scăldată de mai multe mări, adică de Ocean, de Mediterană şi de Marea Mânecii, fiind foarte întinsă, beneficiază în acelaş timp de caracterul ţărilor continentale şi de cel al ţărilor cu

atmosferă marină. De aici calitatea excepțional de fină a aerului și a luminii sale, admirată de cei mai mari pictori, mai ales de cei din secolul al XIX-lea. Este și ceeace a atras în deosebi pe Jongkind, care se stabilește acolo. El rămâne însă Olandez, cu tot mediul așa de profund francez în mijlocul căruia își petrece viața. Rămâne credincios unei tradiții, căreia îi aduce contribuția sa, renovând-o. Dacă cei vechi s'au pasionat pentru o artă prin care încercau să redea cerul, norii, aerul Olandei — și cunoaștem ce parte importantă ocupă în fiecare din peisagiile acestei școli cerul, — totul la ei era conceput static, prins într'un anume moment, imobilizat oarecum pentru totdeauna. Acest fel de a reda lumina și atmosfera nu-l mai satisface pe Jongkind. Ce-l interesează este tocmai mișcarea din natură, palpitația luminii, vaporilor de apă care se ridică și care dintr'un moment într'altul pot dispare sub acțiunea razelor solare, norii care-și schimbă continuu forma,

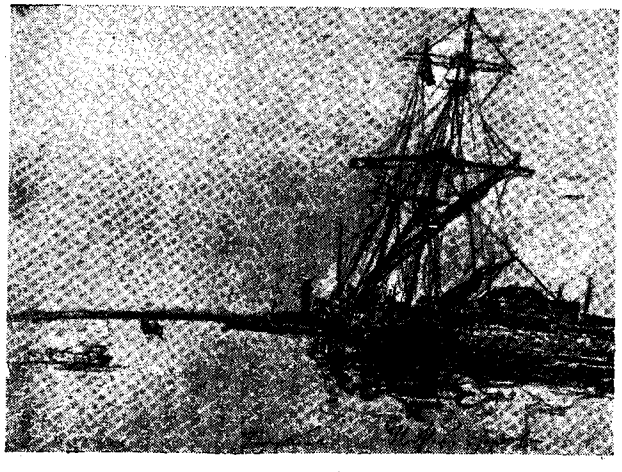


Fig. 60. — J. B. Jongkind: *Harfleur (Luvru).*

vântul care agită frunzele pomilor, care se joacă cu cordajele și în catargurile corăbiilor.

Problema este prin urmare cu totul alta, mai subtilă, mai complicată și cu mult mai greu de rezolvat. Dar aceasta e exact ceeace-și vor propune și impresioniștii, ceva mai târziu. Iată cum, prin preferințele sale, prin natura particulară a geniului său, Jongkind se așează la originea școalei impresioniste.

Marea, cu ambianța ei particulară, cu locuitorii ei, pescarii, cu corăbiile și luntrile ei, l'a atras în deosebi: Marea Normandă, la Le Hâvre și la Trouville. Acolo Jongkind întâlnește pe Boudin și ceva mai târziu pe Claude Monet care, în tinerețea sa a profitat mult de lecțiile pe care le primește dela acești doi înaintași. In felul acesta, pictorul olandez contribue direct la nașterea impresionismului francez.

Jogkind, ca să exprime acest neexprimabil, care e lumina, schimbătoare dela un moment la altul, și-a făcut o technică proprie: a eli-

minat tot ce era inutil, tot ce îngreuia şi materializa meşteşugul de pictor, şi a adoptat o notare constând mai ales din abrevieri. Pentru aceasta el şi-a educat mâna şi ochiul. Prin acele puncte şi virgule, frecvente în opera sa, care sunt semnele prin care el „stenografiază" ceeace i se prezintă în faţa ochilor, el a ajuns să redea impresia fugitivului, a schimbătorului, spre care el mai ales năzueşte. Evident, o astfel de expresie, cu totul nouă, nu putea să găsească o înţelegere şi o aprobare imediată. Câţiva artişti, câţiva amatori sunt atraşi de acest strein, care se lăsase fascinat de puterea luminei; marele public îl ignorează multă vreme cu desăvârşire.

Nemulţumit de puţinul succes pe care-l are în rarele dăţi când expune, în 1872 Jongkind se retrage în munţi, în Dauphiné, unde petrece tot restul vieţii sale, până moare, în 1891.

El a lăsat o operă destul de bogată, constând din tablouri, din acuarele şi din gravuri în acuaforte. Din toate cele spuse, este natural

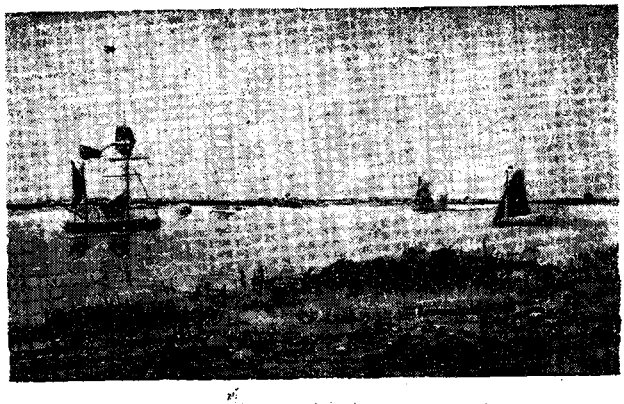


Fig. 61. — *I. B. Jongkind: Anvers (Luvru).*

să conchidem că genul în care el se exprimă mai complet, şi mai sigur, nu este cel al picturii în ulei, — deşi unele din operele sale sunt excelente — mult mai materială, ci mai de grabă cel al acuarelei şi al gravurii în apă tare. Acuarelele şi gravurile sale sunt cu mult partea cea mai originală şi mai interesantă a operei. Una din ele se găseşte la Muzeul Toma Stelian. Când a avut loc expoziţia desenului francez, — fiindcă mulţi consideră pe Jongkind ca pe un pictor francez — au fost expuse alte câteva, foarte instructive; aşa încât, cei doritori să cunoască maniera lui, pot găsi chiar la Bucureşti posibilitatea de a o face.

Adevăratul Jongkind, am spus-o, trebue mai ales căutat în acuarele şi în acuaforte. Fiindcă acuarela este prin natura sa mai uşoară, mai imaterială, mai transparentă decât pictura în ulei, ea convenea mai bine artistului. El se serveşte de pete mari, adică reduce tot peisagiul la mai multe planuri, fără să intre în prea multe detalii. Aceste planuri le exprimă prin tuşe largi de aceeaşi culoare, aplicate în aşa fel, încât albul hârtiei să joace şi să constitue partea luminoasă. Iar pata

aceasta luminoasă, adică albul hârtiei, este mai întinsă sau mai redusă, după nevoie, adică în raport cu valoarea ce are de exprimat. Uneori acest procedeu este întrebuinţat, pe cât era posibil, şi în tablourile în ulei, ca în Moară, de pildă. Sus, el a aruncat câteva uşoare indicaţii, care aproape au dispărut în reproducere, pentru ca să sugereze norii, lipsiţi de contur. La Orizont, a lăsat intervale mai mici între petele de culoare, care au menirea să figureze copacii şi construcţiile. Din combinaţia de părţi pictate şi de părţi rămase albe, rezultă pentru privitor o suprafaţă care vibrează, care dă impresia aerului ce circulă, a luminei care se joacă pe suprafaţe. A sugera toate acestea, în opere de mici dimensiuni este meritul cel mare al lui Jongkind (Fig. 59).

Harfleur este una din cele mai reuşite acuarele ale artistului. In ea se simte cât de departe poate să meargă el în evocarea intensităţii cerului, a luminii care străbate aerul şi se joacă pe suprafaţa apei, a reflexelor obiectelor în apă. Ca impresie de libertate în execuţie, ca exactitate de dozare a valorilor, este greu să imaginăm ceva mai reuşit, tocmai fiindcă acest rezultat a fost obţinut cu o economie de mijloace uimitoare (Fig. 60).

Anvers nu este o imagine a portului gigantic, în care intră şi din care ies mii de vapoare, ci o vedere — din largul mării, înainte de a ajunge la port. Pe primul plan plante acuatice, peste care apare marea scăldată în lumină, pe ea cu câteva vase, desenate în fugă, totuşi cu esenţialul formei şi accesoriilor lor. Iar mai departe, o geană de uscat, la o distanţă imensă, văzută prin transparenţa aerului clar. Jumătate din tablou este ocupat apoi de cer (Fig. 61).

GERMANIA

Dacă trecem în revistă pictorii care, în Germania, către mijlocul secolului trecut, se bucurau de favoarea publicului, fie că ei aparţineau tendinţelor clasice, ori că se intitulau ei înşişi romantici, la toţi găsim o notă idealistă, adică voluntar depărtată de realitate. Pentru ca să înţelegem prestigiul de care se bucurau aceşti pictori care, cei mai mulţi, astăzi ne lasă indiferenţi, motivul ce-i silea să adopte atitudinea cu care se prezentau publicului, să ne amintim de necesitatea compatrioţilor lor de a asocia totdeauna o notă „poetică", adică idealistă, cu tot ce aparţinea artei, atât sub forma ei literară, cât şi sub forma ei plastică. Dar ceeace este mai surprinzător, este că această tendinţă a publicului şi a artiştilor, din sec. al XIX-lea, este în contradicţie cu firea Germanului de totdeauna, în deobşte destul de materialist, destul de atent la realitate, cum o probează atâtea exemple remarcabile, întâlnite în epoca de măreţie a artei sale, în secolul al XV-lea şi al XVI-lea. Atunci, după cum ştim, mai toate operele semnificative porneau dela o observaţie a naturii de o strictete şi de o obiectivitate impresionantă şi se traduceau mai ales prin portrete incomparabile. Am constatat aceasta la Dürer, la Holbein, la Cranach, ca să nu mă opresc decât la exemplare faimoase. Dar am putea merge mai departe: nu numai atunci când era vorba de un portret, dar chiar când ne găseam înaintea unei lucrări religioase, ceeace

izbeşte într'un tablou german este tocmai atracţia artistului pentru particularităţile unei figuri, pentru ceeace constitue individualitatea cuiva, redată apoi cu o naivitate şi cu o fidelitate aproape unice în istoria artei.

Idealismul acesta, care venea să se opună unor trăsături profund germane, era cu atât mai apreciat, cu cât părea în contradicţie cu aceste însuşiri, apărea ca ceva neaşteptat, deci ca mai original. Apoi, el era întărit prin influenţa de care se bucurau reprezentanţii disciplinelor literare sau chiar oamenii de ştiinţă care, mai toţi în această vreme, erau impregnaţi de spirit antic clasic. Mulţi din ei, deşi se bucurau de un mare prestigiu, nu erau însă făcuţi să guste cu adevărat o operă de artă. Ne găsim totuşi într'o perioadă în care fiecare se simte obligat să-şi spună cuvântul în astfel de chestiuni. Iar cuvântul spus, adesea n'are altă justificare, decât că el e concluzia unui raţionament teoretic, pe care autorul lui, când are influenţă, tinde să o impună criticilor şi artiştilor, şi pe care adesea o şi impune. Astfel, cu vremea, raţionamentele acestea teoretice ajung să coloreze şi chiar să întunece toate criteriile de judecată şi de simţire ale publicului amator de artă. Ca o consecinţă a acestei stări de spirit, vom avea, pe deoparte, credinţa că orice apropiere strictă de realitate însemnează, pentru artă, o vulgarizare a ei; apoi, pe de alta, prestigiul subiectului, importanţa lui excesivă, oricare ar fi modul de tratare. Cu cât un subiect va părea mai nobil, mai încărcat de o emoţie reală ori factice, cu atât el va fi mai preţuit, nu numai de publicul obişnuit, ci chiar de istorici şi de critici. Şi, ca o consecinţă a acestei consecinţe, anecdota, mai ales cea sentimentală ori duioasă, se va întâlni la mai toţi artiştii preţuiţi de public. Toţi se întrec în găsirea unui subiect atrăgător, sugestiv, impresionant, care să emoţioneze sufletul privitorului. De aici decurg toate acele teme sentimentale, întâlnite în tablourile executate către mijlocul secolului, şi care umplu cele mai multe muzee germane. Ele constitue însă tocmai latura azi mai puţin interesantă a artei secolului al XIX-lea.

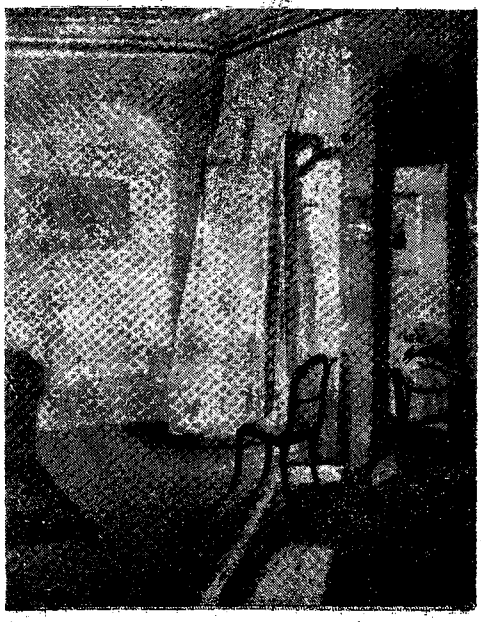


Fig. 62. — *Menzel: Camera dela balcon. (Gal. Nat. Berlin).*

Situaţia aceasta s'a schimbat cu apariţia unuia din cei mai completi artişti, nu numai din istoria artei germane, dar din întreg secolul al XIX-lea european, a lui Adolf Menzel.

Trăeşte dela 1815 până la 1905. Găseşte în patrie — atunci când ajunge să înţeleagă adevărata bună pictură, — tabloul destul de trist,

prezentat în cele precedente. Dela această situaţie lamentabilă, o singură excepţie: portretul. Portretul, mai puţin decât orice alt gen se pretează la idealizare. Imediat ce el nu mai e asemănător — dacă din întâmplare n'are cine ştie ce alte calităţi de factură — nu mai interesează De aceea, chiar în epoca turbure pe care am schiţat-o, mai apar încă portrete onorabile. Artiştii îşi dau încă osteneala de a copia realitatea, osteneală care se traduce uneori — mai ales când e vorba de un pictor provincial — prin oarecare uscătime, lăsând impresia că figura a fost sculptată cu dalta, într'o materie dură, şi apoi colorată — aşa cum se colorau sfinţii în timpul Evului Mediu — osteneală care ajunge incontestabil la opere asemănătoare şi vii.

Există o mare potrivire de sentiment între aceste portrete germane şi cele pe care le întâlnim la noi, în prima jumătate a secolului

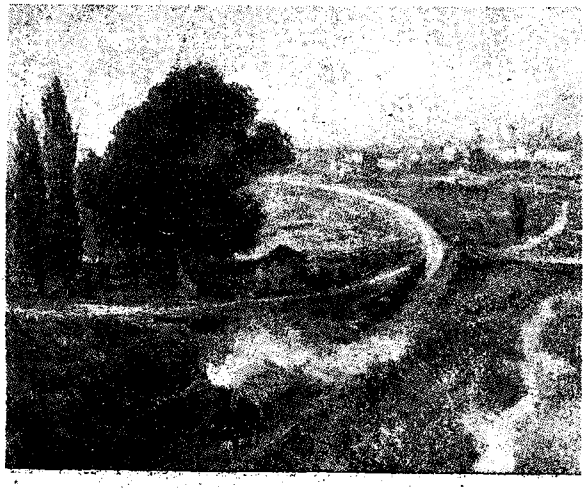


Fig 63. — *Menzel: Trenul dela Berlin la Potsdam.* (*Gal. Nat. Berlin*).

al XIX-lea. Numai că, trebue să o recunoaştem, artiştii germani sunt mai bine dotaţi, mult mai cultivaţi decât ai noştri, iar operele lor fiind mai numeroase, dau impresia unui mai puternic mediu artistic.

Este ceeace găseşte Menzel, în jurul său, atunci când se descoperă ca pictor. Era copilul unui litograf, dintr'o familie destul de numeroasă şi lipsită de mijloace. Era, apoi, din punct de vedere fizic — şi evident că şi latura aceasta merită să fie considerată — un disgraţiat de natură: mic, aproape un pitic, cu un cap enorm şi foarte miop. Germanii sunt o rasă sănătoasă şi atletică, din punct de vedere fizic: înalţi, bine făcuţi, puternici. Ne putem imagina umilinţa de fiecare moment a acestui tânăr, urât şi anormal, în mijlocul celor de vârsta sa. Umilinţa aceasta însă, departe de a-l descuraja, îi da îndemnul necesar pentru ca să ajungă să se remarce prin alte calităţi. Era dotat cu o voinţă de fier, cu multă inteligenţă şi cu un nemărginit simţ al datoriei. La 17 ani îşi pierde părintele. Este nevoit să ia singur direcţia litografiei părin-

teşti, pentru ca să-şi hrănească familia. In această litografie nu se trăgeau opere de artă: era un stabiliment comercial, în care se tipăreau invitaţii, liste de bucate, etichete de vinuri, etc. Iată prin urmare în ce consta primul contact al lui Menzel cu o artă, care, într'un alt domeniu, dase opere aşa de minunate în secolul al XIX-lea. El îşi propune însă să se ridice peste aceste contigenţe umile, şi începe să se formeze spre a deveni pictor. Este un autodidact. Insă cultivându-se singur, el scapă influenţei mediului academic, nefast pentru mulţi din contemporanii

Fig. 64. — *Menzel: Supeu la Sans-Souci.*

săi. Işi alege, prin muzee, acele modele care conveneau temperamentului său, ori ideei ce-şi făcea despre o bună pictură. Caută, prin mijloacele pe care le inventează tot singur, să se apropie de ceeace admirase la marii maeştri. Astfel, ajutat de darurile sale excepţionale, îşi formează ochiul şi mâna. Işi formează — aşi putea zice — mâinile, fiindcă voluntar cum era, găseşte necesar să-şi exercite în acelaş fel ambele mâini şi să execute astfel, tot aşa de bine, cu stânga, ceeace făcea cu dreapta. Era poate o amintire rămasă din biografia câtorva pictori din vremea Renaşterei. Atunci, se zice, unii şefi de atelier recomandau elevilor această dublă educaţie a mâinilor. Chiar Leonardo, care spre bă-

trâneţe suferă de o paralizie în partea dreaptă, a pictat cu stânga Precursorul, operă ce se află azi la Luvru.

Germanul, — o ştim din expunerile noastre trecute, — într'un tablou aprecia mai ales desenul. Desenul, într'adevăr, e o calitate isbitoare în multe din operele lui mari, rămase din secolele trecute. Menzel e şi el un desenator, şi încă unul admirabil, de o originalitate incontestabilă. Dar el e şi un pictor cu un pronunţat şi sigur simţ al coloritului. Desenator original, colorist remarcabil, iată două calităţi pe care le găsim rareori împreună la acelaşi artist. El posedă încă un fel de tendinţă la ironie, la humour, care-l face ca, plecând dela realitate, să ne facă să simţim că nu păstrează prea multe iluzii asupra seme-

Fig. 65. — *Menzel: O reprezentaţie la teatrul Gymnase (Gal. Naţ. Berlin).*

nilor săi. Acest spirit înţepător se opreşte însă totdeauna la limita peste care dacă ar fi trecut, ar fi început să fie supărător, pentru model mai ales. Are totdeauna bunul gust de a nu exagera avantagiile unei arme destul de greu de mânuit.

In plus, Menzel e interesat de acele probleme, care sunt în legătură cu eclerajul într'un tablou. Multe din lucrările sale vor părea alese în vederea unor soluţiuni elegante pentru anume probleme de distribuţia luminei. Va avea o predilecţie pentru lumina artificială şi pentru cea care, pornind din mai multe surse, va complica şi va îngreuia compoziţia unui tablou. In perioada de glorie a carierei sale, cele mai multe din picturi vor trata motive care se vor petrece în mediul dela curtea imperială, mai ales serbări sau recepţii, sub lumina sclipi-

toare şi multiplă a candelabrelor din sălile de spectacol, de unde va cădea în snopi pe obiecte şi pe persoane.

Toate aceste calităţi el le dobândeşte studiind anume maeştri, prin muzeele din Berlin. Se întâmplă că, la 1839, când Menzel avea 24 de ani, ilustrul peisagist englez, Constable, să facă o expoziţie importantă la Berlin. Este unul din momentele hotărâtoare din cariera lui Menzel. Englezul, comparat cu pictorii germani, îi lăsa pe toţi în umbră. El îi indică lui Menzel calea pe care s'o urmeze, ca să împărtăşească şi altora, cu spontaneitate şi sinceritate, impresiile sale asupra naturii. Acesta studiază, operă cu operă, tot ce trimisese Constable şi-şi formează un stil. Este aspectul sub care îl găsim pe Menzel în 1840, în ilustraţiile pe care i le comandă un editor german, pentru Istoria lui Frederic al II-lea de Kugler. Ilustraţiile acestea trebuiau să fie gravuri în lemn.

Fig. 66. — *Menzel: Ballpause (Gal. Nat. Berlin).*

Era mijlocul cel mai obişnuit de a ilustra o carte, înainte de apariţia zincografiei. In gravura în lemn, adică într'o technică bazată mai ales pe desen, îşi arată Menzel, şi calităţile sale rare de realist, şi concepţia sa particulară asupra desenului însuşi. Departe de a întrebuinţa o linie neîntreruptă, care să închidă şi să delimiteze conturul figurilor, el se serveşte de o linie punctată, nervoasă, vie, dând impresia unor notări brusce, rezumative, şi conferind totului aspectul unei schiţe. Felul acesta de a desena este mai întâiu ataçat de critici, până când încetul cu încetul ei îşi dau seama că au aface cu un adevărat maestru.

Alături de aceste desene, Menzel execută pictură. Şi, lucru remarcabil, în loc să aleagă subiectele după care alergau toţi contemporanii săi, adică natura „poetizată", el simte nevoia să reprezinte acele motive care până atunci fuseseră dispreţuite: o cameră goală, în care nu se petrece nimic (Fig. 62); un colţ de peisagiu de mahala văzut

dela o fereastră: un tren în mers, pentru prima dată poate redat în artă; interiorul unei mari fabrici, cu maşini, cu lucrători, cu o forfoteală febrilă, plin de fel de fel de efecte de lumină şi foarte complicat. Toate aceste subiecte le vom revedea în restul artei occidentale, în vremea impresioniştilor. Iată deci pe Menzel, înainte de impresionişti, atras de teme, cu totul neobicinuite în arta vremei, mai ales în cea germană, în fond un precursor.

In 1855 merge la Paris, unde se ţinea Expoziţia Universală. Expune şi el. Se duce însă mai ales pentru ca să ia contact cu arta franceză, care se bucura de un imens prestigiu. Cunoaşte opera lui Delacroix, care exercită, alături de cea a lui Constable, o mare înrâurire asupra desvoltărei sale. Nu o influenţă directă: calitatea excepţională a artei franceze îl face însă să-şi pue probleme, pe care altfel nu şi le-ar fi pus. Dela Paris datează opera sa cea mai cunoscută, o Reprezentaţie la teatrul Gymnase, tratată aşa cum vom întâlni multe lucrări în opera de mai târziu a lui Daumier. (Fig. 65). Intors în Germania, devine unul din artiştii cei mai preţuiţi. E numit pictor al curţii regale prusiene, însărcinat să picteze evenimentele importante sau subiecte istorice, şi aşa îşi petrece viaţa până la adânci bătrâneţi, consacrând ultima parte a activităţii sale în special temelor luate din viaţa lui Frederic II, sau dela serbările curţii regale prusiene.

Fig. 67 — *Leibl: D-na Gedon (München).*

Alături de acest pictor realist, produs al Germaniei nordice, o mare figură a artei germane din această vreme este şi Wilhelm Leibl, German de Sud.

S'a născut la Colonia în 1844, dar studiile le-a făcut la München, unde rămâne apoi restul vieţei. Leibl are un adevărat temperament de pictor. Se ţine departe de orice coterie estetică şi în general tot ce e teorie în artă îl lasă indiferent. Pentru el, ceeace trebue să se exprime, printr'un tablou, este temperamentul şi din acesta are destul. In Academia din München, la Piloty, unde domneau teoriile estetice care favorizau pictura clasică şi istorică, el se simte un izolat. Piloty dorea să-l vadă executând mari pânze, de cele care acopereau un zid întreg într'o expoziţie, cu motive luate din istorie, cum făceau ceilalţi camarazi ai lui. Leibl însă rezistă. Ce-l atrage este figura, în portrete şi scenele ţărăneşti. Nu scenele ţărăneşti care sunt pretext pentru povestiri de anecdote sentimentale, ci ţăranul, ca tip, ca expresie, prinsă în momentul în care el îşi poartă costumul înflorit, de sărbătoare, la

biserică sau în alte împrejurări, mai mult sau mai puțin solemne. Seriozitatea acestor figuri aspre și concentrate impune lui Leibl El isbutește să le picteze în același stil, cu aceeași precizie și pătrundere ca cei mai mari portretiști germani din secolul al XVI-lea. E suficient să spun că a fost comparat de unii critici cu Holbein chiar. El este convins că atunci când izbutește să exprime tot ce caracterizează o figură în exteriorul ei, în aspectul ei, prin aceasta a reușit să sugereze și ceeace se petrece in sufletul modelului.

Se stabilește la München, am spus'o. Primul tablou al său cunoscut este din 1869, la vârsta de 25 ani. E un portret de femee: D-na Gedon. Este prezentat odată cu o expoziție a lui Courbet în capitala Bavariei. Contactul cu opera lui Courbet este pentru Leibl o revelație. Simte că acest maestru spune exact și în chip definitiv ce-ar fi voit să spună el însuși, însă mai complet, mai bine, și că s'a servit aproximativ de aceleași mijloace, de aceeași pastă grasă, manipulată cu aceeași sensibilitate pentru tonurile delicate, care convin unui portret.

Fig. 68. — *Leibl: Bătrânul Pallenberg. (Colonia).*

Impresionat de ceeace vede, Leibl pleacă la Paris, în tovărășia lui Courbet, unde stă până la 1870, anul războiului. Prietenia dintre acești doi maeștri, unul tânăr și altul mai în vârstă, e strânsă și mișcătoare. Se respectă și se admiră unul pe-altul în așa fel, încât Courbet, care era un pasionat pictor, impresionat de talentul tânărului său amic, își aducea de multe ori elevii în atelierul acestuia, ca să-l vadă cum pictează. Leibl se întoarce în Germania în 1870, unde stă până la moarte, în 1900.

Printre elevii lui Leibl sau printre acei care se reclamă dela practica acestui pictor, cel mai însemnat este Wilhelm Trübner, deși era totuși cam de aceeași vârstă cu el. Se naște la 1851 și moare la 1917. Trübner călătorește mult și în cele din urmă ajunge să fie profesor la Academia de arte frumoase din Karlsruhe, oraș care se bucura de reputația unui important centru artistic. Trübner a executat, ca și Leibl, portrete magistrale: Unele din ele pot să stea alături de bunele lucrări ieșite din mâna maestrului său, dar, spre deosebire de acesta, care, deși trăia în mijlocul naturii, n'a pictat nici un peisagiu (întâlnim câteva vederi din natură mai ales în acua-fortele sale), Trübner deseori și-a luat ca temă de inspirație peisagiul german, singur, fără persoane, pe care-l tratează într'o pastă vâscoasă, în tonuri sombre. Și acum să ne oprim puțin la operile acestor artiști.

De la fereastra căsei sale, Menzel a putut vedea peisagiul, în care circula trenul ce unea Potsdam cu Berlinul. In fund silueta oraşului, în stânga un buchet de arbori. Pe planul întâiu, o locomotivă. Iată o vedere de oraş simplă, fără pretenţii, just aşa cum nu întâlnim nicăeri, în afară de Anglia, în această vreme. Atracţia pentru acest fel de motive, compoziţia ciudată, cu multe curbe şi cu terenul văzut de sus, împreună cu execuţia, ne vorbesc despre calităţile de novator

Fig. 69. — *Leibl.: Două ţărance din Dachau.* (*Gal. Nat. Berlin*).

ale lui Menzel în arta germană şi, de sigur, şi despre amintirea lui Constable. (Fig. 63).

După 1840, adică după acea dată în care el începe să execute seria de gravuri în lemn pentru ilustrarea Istoriei lui Friedrich II, Menzel capătă atâta interes pentru Regele erou, una din figurile adorate de popor, încât mare parte din tablourile sale e consacrată momentelor însemnate din viaţa Regelui. Acesta trecea drept un mare general şi un om foarte inteligent, avea însă şi multe defecte: era avar, arţăgos (certurile lui cu Voltaire sunt celebre în istoria literaturii) şi nu se îngrijea de aspectul hainelor sale. Cu toată simpatia pentru memoria lui, Menzel nu se sfieşte să-l arate aşa cum fusese. Il vede

ără iluzie, dar îi e totuşi drag. Il arată în diferite împrejurări. In această pânză, de exemplu, caută să evoce amintirea acelor supeuri în jurul unei mese rotunde, unde toţi erau egali, la care participa din când în când Regele, cu literaţii şi învăţaţii pe care-i atrăsese la curtea sa (Fig. 64).

Se pot aici observa două din marile calităţi ale lui Menzel: pe deoparte perfecţiunea desenului, acel dar în stare, în câteva trăsături, să fixeze şi să facă vie o fizionomie; apoi, nevoia, ca la toţi virtuoşii, de a

Fig. 70. — *Leibl: Pereche nepotrivită (Frankfurt).*

înmulţi dificultăţile pe care le rezolvă. O lumină vine pe o uşă, o altă lumină pe altă uşă, şi efectul lor trebue să se citească pe obiecte şi pe figurile personagiilor. Din când în când, în alte pânze, scena se petrece noaptea; şi atunci candelabrele de sus — alte surse de lumină — impun şi mai multe dificultăţi.

Teatrul Gymnase e considerat de mulţi ca opera capitală a lui Menzel. Este din 1856. El îşi impusese să redea într'un tablou — de mărime mijlocie — lumina crudă şi aşa de neobicinuit răspândită, venită dela rampa scenei, apoi pe cea din sală, brutală pe peretę cea mai ascunsă, peste fotolii, precum şi personagiile, unele pe scenă; repre-

zentând partea principală a tabloului, altele în loje, altele în sală, jos. Compoziţia e cât se poate de originală. Trebue să aşteptăm până la Degas, ca să întâlnim din nou aranjamente concepute în acest fel bizar. Desenul, culoarea sunt exact la înălţimea calităţilor de distribuire a luminei şi de compoziţie. Toate aceste însuşiri împreună fac din această pânză o adevărată capodoperă (Fig. 65).

Urmează apoi o serie de tablouri, cu scene însemnate din viaţa de la Curte. Unul, din 1871, după războiul cu Franţa, reprezintă o pauză între două danţuri, la Balul Curţii. Viaţa de societate, aşa de strălucită la Tuileries, după înfrângerea lui Napoleon al III-lea s'a

Fig. 71. — *Trübner: Pe canapea (Gal. Nat. Berlin).*

transportat la Berlin. Impăratul Germaniei se sileşte să creeze lux şi splendoare în jurul generalilor şi miniştrilor şi al soţiilor acestora, luxos îmbrăcate, dar fără graţia şi eleganţa Impărătesei Eugenia şi a doamnelor ei de onoare. Ca pictură, tabloul e remarcabil. Pretutindeni sclipiri de stofe scumpe şi de bijuterii, aurul fireturilor, smaltul decoraţiilor. Centrul, mai ales, este demn de anume tablouri de Monticelli (Fig. 66).

Trecând la opera lui Leibl, primul tablou, cel care atrage asupra lui atenţia amatorilor şi respectul camarazilor, este portretul D-nei Gedon. In acest portret vedem ajunse la maturitate, nu însă la maximul lor de intensitate, calităţile de observator şi mai ales de admirabil pictor ale lui Leibl. Calităţile acestea apar mai ales în felul în care e tratată

nu atât figura, cât rochia cenuşie cu care e îmbrăcat modelul (Fig. 67). Mai târziu Leibl ajunge să dea cu mult mai multă expresie figurii, ca de pildă în portretul bătrânului Pallenberg. Ce exemplu mai elocvent despre puterea evocatoare a penelului lui Leibl şi despre chipul magistral în care se desenează şi colorează un portret. Nimic nu lipseşte acestei picturi din ceeace face gloria celor mai cunoscute portrete de bărbaţi, din secolul al XIX-lea (Fig. 68).

Dintre scenele ţărăneşti ne vom opri la cele cu Două femei din Dachau, o pânză celebră, şi la aşa numita Pereche nepotrivită? Prima porneşte dela ceva anecdotic: o conversaţie între două ţărance, gătite de sărbătoare. Ce interesează, evident, nu e subiectul, ci felul în care sunt prinse figurile, costumele, aerul natural al celor două femei, ambianţa lor. Se simte şi aici cât de fin sentiment al culoarei, ce ochiu prodigios avea artistul, pentru ca să redea cu aşa precis rafinament figura bătrânei, care se desprinde pe fondul închis, pe cea a tinerei pe fondul alb (Fig. 69).

Aceiaşi perfecţiune în tratare şi în celălalt tablou, al cărui subiect e ales cu o nuanţă de ironie (Fig. 70).

De Trübner o singură operă, aleasă printre cele din tinereţe: portretul unei femei, într'un interior, cum vom întâlni uneori în tablourile lui Manet. Ceva din inciziunea portretelor lui Leibl se poate vedea şi aici, fără ascuţimea viziunei aceluia, fără acea rece obiectivitate, niţel ironică, cu care-şi privea modelele. Un sentiment mai feminin, aproape tandru, a prezidat la execuţia acestei pânze (Fig. 71).

ANGLIA

Şcoala engleză, prin manifestările ei din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ia loc printre cele mai strălucite perioade de artă din Europa acelei vremi. Am putut constata în capitolele precedente originalitatea şi varietatea de temperament a reprezentanţilor ei, apoi cât de inventivi erau aceştia şi cât de multe inovaţii le datorează pictura, nu numai în privinţa alegerii subiectelor, dar şi, mai ales, în felul de tratare. Astfel, alături de un poet al luminii şi de un imaginativ ca Turner (ca să nu vorbim decât de marii maeştri), am remarcat pe Constable, mereu încântat în faţa naturii, simţind-o ca străbătută de forţe vii şi minunate, cu care el îşi constata o mare afinitate, pe Blake şi lumea visurilor sale. Am mai întâlnit mulţi artişti, care duseseră acuarela până la ultimile limite ale posibilităţii genului, influenţând într'o mare măsură arta continentală şi favorizând în Franţa, mai ales, naşterea unei frumoase grupări de acuarelişti.

Către mijlocul secolului însă, pictura engleză pare mult inferioară faţă de ceeace constatasem până atunci. Constable îşi dăduse seama de această evoluţie şi proorocise cândva — după cum spune Focillon — că „în treizeci de ani şcoala engleză va fi încetat să existe". Imprejurările i-au dat dreptate. Tot acest interval apare ca o epocă nesigură, în care tendinţele ce animase trecutul se anemiază, iar cele ale viitorului, care vor dobândi toată puterea în cea de a doua jumătate a secolului,

nu ajunsese încă să se clarifice şi să se impună. Aceste din urmă tendinţe, aşa cum se vor prezenta în epoca în care au atins maximul de intensitate, trebuesc puse neapărat în legătură cu cerinţele naturii engleze de o idealitate, pe care continentalii n'o apreciază la justa măsură. Mai mult ca oricine anglo-saxonii au nevoe ca să opună vieţii concrete, materialiste, cu vulgarităţile ei, uneori nesigură şi nefericită, imagini ideale, care să transfigureze realitatea, să insufle speranţă şi să consoleze. Poate că această trăsătură a Britanicilor era un rezultat al educaţiei religioase pe care o primise întreg poporul şi al pătrunderii în atmosfera biblică, aşa cum se întâmplă în genere cu ceilalţi creştini, aparţinând altor biserici. In sfârşit, nu e imposibil ca şi ereditatea să-i încline mult mai mult spre vis şi fantezie, decât cum este cazul cu ceilalţi apuseni.

Această structură psihologică, către 1840, vine în cântact cu un fenomen de care a mai fost vorba în capitolele precedente, dar care nicăeri nu se prezintă cu violenţa cu care el apare în Anglia: transformarea vieţii sociale, ca urmare a nouilor descoperiri ştiinţifice şi a apariţiei maşinilor, a desvoltărei marei industrii mecanice, a rolului pe care îl are cărbunele — deci minele de unde era extras, — în alimentarea şi în punerea în mişcare a motoarelor. Ca o consecinţă a transformărilor ce se produc în această vreme, în care societatea era poate nepregătită pentru a se acomoda repede unor inovaţii aşa de considerabile, avem o mare mizerie a claselor lucrătoare. Mare parte din cei care-şi închiriau braţele industriaşilor sunt nevoiţi să ducă o viaţă mizerabilă şi meschină, de o deprimantă monotonie. Pe de altă parte, fumul şi toate produsele nocive de dejecţie, rezultate din transformarea materiilor prime în obiecte de întrebuinţare, murdăresc natura şi pe oameni, râurile, stradele şi mai ales foburgurile oraşelor mari, lângă care — la început — se instalează industria. Englezii care iubeau natura proaspătă, pe care o doreau pură de orice contact capabil s'o întineze, se revoltă la acest efect al industriei. Maşinile devin nişte odioşi duşmani care spurcă apele, care întunecă aerul, care înegresc zidurile locuinţelor de la marginea oraşului, care distrug sănătatea.

Această situaţie socială şi politică are un mare răsunet asupra lucrătorilor, dar şi mai mare asupra tinerilor generaţii de intelectuali din această vreme. In faţa acestor nenorociţi, care sufereau din cauza maşinismului, săraci, deci nevoiţi să trăiască în mizerie şi murdărie, se opune clasa celorlalţi, a celor care posedau fabricile şi care puneau în mişcare, prin puterea banilor, complicatele instrumente de producţie. Această clasă, egoistă şi materialistă, cu pofte adesea grosolane, are şi ea totuşi nevoe de o artă, dacă n'ar fi decât din snobism. O doreşte însă sentimentală dar executată cu toate rafinamentele de factură, care erau în tradiţia bunilor pictori ai trecutului. Dar tocmai această artă superficială şi factice nemulţumeşte şi scandalizează pe tinerii pictori şi esteticieni ai epocii. Ei îşi îndreaptă atunci privirile — cum făcuse în Franţa, înaintea lor, o întreagă categorie de pictori şi în Germania, Nazareenii — spre acei primitivi, cu sufletul candid şi tânăr, care ilustraseră arta italiană înainte de apariţia lui Rafael,

adică spre Prerafaeliți. Lor le cer acești tineri englezi sfatul cum să regenereze viața, să înalțe sufletul, să consoleze pe om. Iar prerafaeliții îi îndeamnă să ofere publicului o altă imagine decât aceea pe

Fig. 72. — *Rossetti: Buna Vestire (Tate Gal.)*

care o vedea regulat în jurul lui. Imaginea aceasta se cuvenea luată sau din Evanghelie, sau din Biblie, sau din Evul Mediu cavaleresc, sau încă din antichitate; nu antichitatea sensuală ori sceptică pe care o propovăduiau unii umaniști, ci o antichitate purificată, suavă, poetizată, de rezonanță aproape mistică. Aceste scene, pictorii englezi le

imaginează într'un decor conform celeilalte aptitudini a sufletului lor, cea prin care comunică cu natura şi care-i face să se bucure de aspectele ei. Nici n'au nevoe să ezite mult, pentru a găsi acest decor: el este foarte asemenea celui din realitate. In jurul acestor personagii, al căror scop este să ne arate viaţa ca ceva mai nobil, mai senin, mai consolant decât cum se prezintă obicinuit, ei grămădesc detalii peste detalii, luate din jurul lor şi redate cu meticulozitate, aproape fără alegere, uneori chiar într'un chip uscat şi sec.

Şcoala engleză — şi e destul să ne reamintim de cel mai strălucit reprezentant al ei, de Constable — a arătat totdeauna predilecţie pentru pictarea temelor din natură. Constable însă şi discipolii lui le vedeau larg şi le tratau într'un chip personal, de multe ori foarte sintetic, lăsând la o parte orice amănunt inutil, întotdeauna cu o strălucire de culoare, într'o pastă suculentă, care era o adevărată încântare pentru cine iubeşte pictura.

Fig. 73. — *Rossetti: Beata Beatrix (Tate Gal.)*

Prerafaeliţii britanici însă nu iau dela adevăraţii prerafaeliţi italieni spiritul, nici acea naivitate, care face că artistul se bucură de tot ce vede în faţa lui, în natura înconjurătoare, din care pricină avem în tablourile acestora, mai totdeauna, câte un colţ de peisaj smălţat cu flori, câte un mal de apă, ori o colină, de toată frumuseţea. Prerafaeliţii noui sunt însă mai învăţaţi. Ei cunosc natura din cărţi, şi mai ales speciile de flori şi arbori. De aceea redau obiectele, adică florile, iarba, copacii cu ştiinţa unui botanist şi cu gândul şi îndemânarea cuiva, care desenează o plantă pentru herbar sau o colecţie Evident că astfel văzută, viaţa plantelor are în ea ceva pedant şi meschin, care nu poate să placă. De aceea la artiştii prerafaeliţi de a doua şi a treia mână, reprezentarea cadrului unei compoziţii devine mai totdeauna ceva cu totul insipid.

Prerafaeliţii englezi se aşează între prerafaeliţii francezi şi cei germani, Nazareenii. Ei apar însă în istoria artei la o epocă, când aceste două curente similare erau pe sfârşite Şi ei îşi îndreaptă privirile spre predecesorii lui Rafael. Pentru ei, ca şi pentru ceilalţi, Rafael însuşi nu este decât un virtuos genial, cel dela care începe nesinceritatea, deci decadenţa. Nu sunt însă simpli copişti ai Italienilor dela începutul secolului al XV-lea, cum ne-am închipui. Dragostea lor de natură îi salvează şi încă necesitatea de a întrebuinţa totdeauna un colorit original, prin care să deştepte plăcerea în privitor. Acest colorit

insă nu este tratat cum l'ar trata un pictor, ci mai de grabă cum l'ar trata un decorator. Intre decorator şi pictor este această deosebire, că primul se adresează exclusiv ochiului, pe când cel de al doilea se adresează, şi imaginaţiei, şi inteligenţei noastre.

Aceşti Englezi prerafaeliţi pun deci accentul mai degrabă pe latura decorativă a compoziţiilor. Coloritul lor e mai mult un coloriaj, dar pe o bază de desen, totdeauna foarte solidă, şi cu acea probitate, care constituie una din virtuţile distinctive ale naţiei. Ei se căsnesc toţi să deseneze foarte corect şi mulţi din ei prezintă, din acest punct de vedere, o incontestabilă originalitate. Pe acest desen ei vin apoi cu o culoare şi o aşează în aşa fel, încât dela oarecare distanţă ea ne face o plăcută impresie, dar deosebită de cea pe care ne-ar produce-o un adevărat colorist, un Delacroix, un Courbet, de pildă, sau chiar un Constable sau un Turner.

Fig. 74. — *Rossetti: The day dream (Victoria and Albert)*

In alegerea temelor de tratat, aceşti artişti se lasă foarte des influenţaţi de literatură. Numai cineva cultivat şi citit poate se le înţeleagă subiectele, care uneori fac impresia unor adevărate enigme. De altfel, mulţi din ei sunt în acelaş timp şi poeţi, cum va fi Dante Gabriel Rossetti.

Mişcarea aceasta e destinată să intereseze deopotrivă pe criticii şi poeţii vremii, prin ceeace avea misterios şi rafinat la baza ei. Numeroase tablouri ale prerafaeliţilor sunt ieşite din simboluri, de unde influenţa pe care aceste opere o vor exercita asupra simboliştilor europeni, ceva mai târziu.

Prerafaeliţii au apărut în anul 1848. Atunci ei fondează o confraternitate: Prae-Raphaelite Brotherhood. In titlul chiar pe care asociaţia îl adoptă, este un vag ecou religios, care ne aminteşte de viaţa în comun a călugărilor: confraternitate Prin aceasta prerafaeliţii se aseamănă cu Nazareenii, care şi ei, la Roma, constituiau o confraternitate şi mergeau atât de departe cu simpatia lor pentru disciplina monastică, încât locuiau chiar într'o veche mânăstire. Confraternitatea Prerafaelită este constituită dintr'un foarte mic număr de persoane.

Dacă aceşti pictori şi câţiva sculptori ar fi rămas singuri, poate că mişcarea lor n'ar fi luat amploarea pe care a cunoscut-o în a doua

jumătate a secolului, când gloria ei umple aproape 50 de ani de artă engleză. Ei au avut însă norocul să găsească un avocat minunat într'un teoretician inspirat şi pasionat, John Ruskin. Ruskin explică, justifică şi face cunoscute în cercuri largi teoriile cele noui, într'un stil vibrant şi cald, care multă vreme — am putea zice până în zilele noastre — este privit ca cel mai elocvent mod de a vorbi de artă, pentru cei mai mulţi Englezi.

Mai târziu s'a asociat grupului şi William Morris. Este unul din acei reprezentanţi ai prerafaelismului care — după exemplul pe care-l oferea arta italiană — consideră că trebue să aibă fiecare o activitate multilaterală. El însuşi compune scrieri teoretice, ilustrează cărţi, face gravuri, dar în acelaş timp merge mai departe decât tovarăşii săi în aplicarea teoriilor. El consideră că acest curent, pentru ca să trăiască, pentru ca să-şi ia toată amploarea, trebue să se răspândească în popor, să treacă dela cercul puţinilor iniţiaţi, la cel al ma-

Fig. 75. — *Millais : Valea odihnei (Tate Gal.)*

relui public, al lucrătorilor, al partizanilor. Şi, tocmai fiindcă prerafaeliţii erau duşmanii declaraţi ai vieţii mecanizate, el propovăduieşte o întoarcere la meşteşugurile manuale. Consideră că separarea care există în societatea modernă între meseriaşi şi artişti, apoi fragmentarea prin diviziunea muncei a fabricaţiei obiectelor, fragmentare care obligă pe fiecare să se specializeze într'o operaţie pe care-o execută la nesfârşit, în tot timpul vieţii sale, este dăunătoare inteligenţei şi moralului omului. De aceea Morris şi tovarăşii săi sunt de părere ca societatea să se întoarcă la timpurile fericite, când meşteşugarul era un artist. Şi astfel se crează industrii manuale, cu ramificaţii în toată Anglia: se fabrică ştofe cu mâna, se leagă cărţi cu mâna, se lucrează lemnul, pielea, argintul. Mişcarea aceasta se întinde în toată lumea britanică, de unde radiază apoi în restul Europei, aşa încât impresionează pe simboliştii de mai târziu şi o serie de puriştii, amatori de stil, care apar către sfârşitul secolului al XIX-lea.

Artiştii mai însemnaţi, al căror nume se leagă de confraternitatea prerafaelită sunt următorii: Dante Gabriel Rossetti (1828—

1882) poet şi pictor în acelaş timp. Dintr'o familie italiană stabilită în Anglia, el îşi caută motive de inspiraţie în ţara de origine a neamului său şi în special în opera lui Dante. Multe din subiectele lucrărilor sale sunt comentarii picturale ale Divinei Commedii, sau a sonetelor din Vita nuova.

John Everett Millais, cel mai dotat reprezentant al prerafaelismului (1829—1892), începe prin a fi un adept integral al teoriilor grupului şi rămâne membru al asociaţiei timp de 10 ani. Se depărtează apoi puţin câte puţin de ceilalţi, arătându-le când simpatie, când

Fig. 76. — *Millais: Ordinul de liberare (Nat. Gal. Londra).*

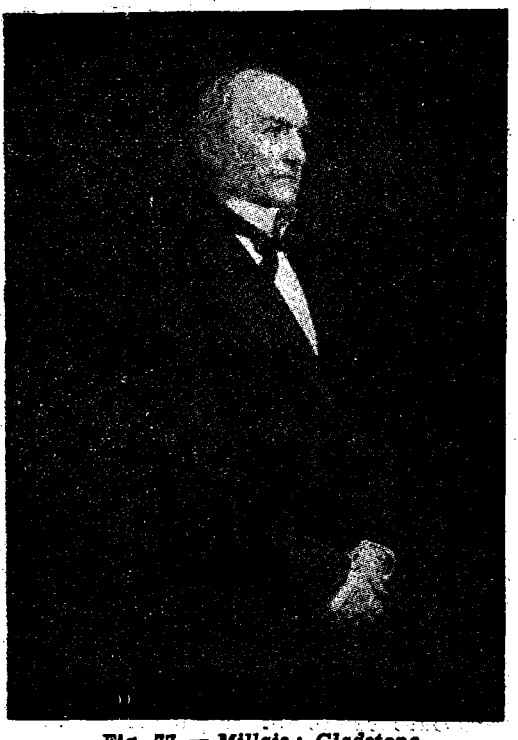


Fig. 77. — *Millais: Gladstone. (Nat. Gal. Londra).*

ostilitate, după împrejurări, aşa cum va face Degas faţă de impresionism, ceva mai târziu. Este cel mai talentat — pictural vorbind — dintre aceşti artişti, preocupat de culoare şi de felul execuţiei unui tablou. Îşi alege subiectele din pitorescul britanic şi nu disprețuește nici anecdota sentimentală, de altminteri tradiţională printre pictorii englezi, cum ştim, probă Wilkie. O altă mare parte din opera sa constă din portretele oamenilor mari ai timpului.

Edward Burne-Jones 1833—1892), s'a alipit şcoalei ceva mai târziu. Face studii serioase la Oxford, bazate mai ales pe antichitate, pe limba greacă şi latină. Învaţă ca să devină preot, până când îşi descoperă vocaţia de pictor. Insă, devenind pictor, el păstrează acea blândă

înclinare spirituală, care-l făcuse să se apropie de altar. Şi el este un colorist remarcabil.

Toţi trei au păstrat contactul cu Italia. Unii din ei nu numai că fac călătorii şi se opresc în centrele mari, în special la Florenţa, dar petrec mai mulţi ani în acea ţară.

Aşa se întâmplă şi cu Ford Madox Brown (1821—1893), care simpatizează cu prerafaeliţii, fără să aparţină cu totul asociaţiei. E poate cel în care o notă realistă se manifestă cu mai multă tărie.

In sfârşit, George Frederick Watts (1837—1904), este mai mult simbolist, decât prerafaelit, iar tablourile sale constă sau din portrete, care şi ele au un conţinut simbolic, fiindcă în genere repretintă o personalitate de seamă, redată în aşa chip, comparativ cu activitatea şi cu opera celui reprezentat, încât un privitor să poată oarecum ghici natura acelei activităţi.

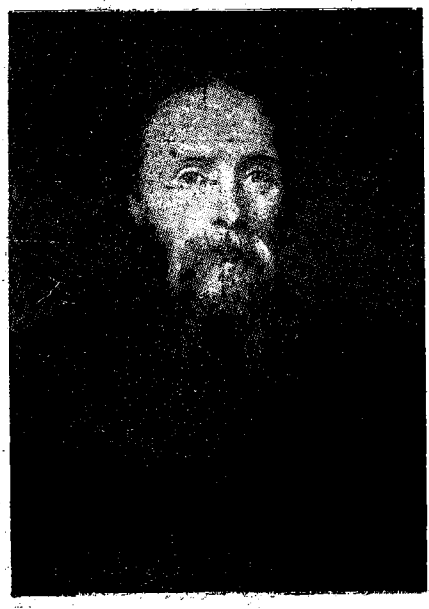


Fig. 78. — *Watts : Burne-Jones.*

Trecând la examenul lucrărilor acestor pictori, vom începe cu cele ale lui Rossetti. Buna vestire este un tablou celebru al artistului. Intr'o cămăruţă strâmtă, îngândurată din pricina teamei ce-i inspiră ideea de a deveni mama Mântuitorului, Fecioara primeşte teribila veste, împreună cu crinul, din mâna Arhanghelului. Compoziţia, de sentiment prerafaelit, este totuşi foarte originală (Fig. 72).

Beata Beatrix, pânză inspirată de Dante, reprezintă pe Beatrice, aşa cum iubitul ei a văzut-o în Paradis. Nimic mai contrar artei realiste, cercetată în cele precedente, decât o asemenea pictură. Natura este urmată numai întru atât, întrucât ea poate da aparenţa vieţii fiinţelor care umplu compoziţiile acestui artist. Rossetti caută să sugereze viziunea avută de Dante, în momentul în care-şi întâlneşte în Paradis iubita, transfigurată. Tipul acesta fizic, fără nimic din frumuseţea clasică, însă foarte deosebit de lumea reală, prin distincţia şi delicateţa lui, e făcut tocmai ca să dea impresia unei vieţi sufleteşti adânci şi supraumane. El apare în multe din tablourile lui Rossetti. Femeile pictate de el sunt delicate şi palide, cu buzele roşii ca mărgeanul, cu bărbia proeminentă, cu părul buclat şi abundent, căzând pe umeri, uneori gătite ca în tablourile pictorilor italieni din secolul al XV-lea, ori cu vestminte largi, care nici ele nu aparţin secolului al XIX-lea. In jurul lor pictorul multiplică obiecte, care constitue o serie de simboluri, mai mult sau mai puţin în legătură cu versurile lui Dante (Fig. 73).

The Day Dream (Visul zilei) este o altă compoziţie; se găseşte în

Victoria and Albert Museum din Londra, şi reprezintă tot o temă de esenţă ideal-poetică. Intr'un cadru înflorit, tratat în maniera primitivilor, ca

Fig. 79. — *Burne-Jones: Dragoste printre ruine (Col. part.)*

o tapiserie, cu un caracter mai curând decorativ, este cuprins personajul principal, o femee, cu acelaş tip şi exact cu acelaş costum ca

Fig. 80. — *Burne-Jones: Oglinda Venerei (col. part).*

cele întâlnite în tablourile precedente. Aceeaşi faţă palidă, acelaş păr greu şi negru, aceleaşi forme, care sunt în acelaş timp graţioase, dar şi monumentale (Fig. 74).

In opera lui John Everett Millais, o parte din lucrări, cele dela început, sunt deosebite de cele ale pictorilor din acest grup. El va păstra toată viața o anume preferință pentru unele aspecte din natură, cele melancolice, pentru subiecte care vorbesc sufletului într'un ton minor. Insă, în lucrările din ultima perioadă, preocuparea sa de căpetenie va fi aspectul pictural, adică să dea tablouri care să vorbească simțurilor, după estetica obișnuită în arta europeană de pe continent.

In Valea odihnei, Millais imaginează locul adevăratului repaus, cel etern. Ne aflăm în curtea unei mânăstiri, în cimitir, în mijlocul mormintelor, seara, la apusul soarelui, într'o zi de toamnă: Sfârșit de viață, sfârșit de zi, sfârșit de an. Detalii multiplicate pentru a obține asupra noastră maximum de efect sentimental. Pictural vorbind, desenul este tot așa de corect și de expresiv ca și la Rossetti. Coloritul însă este mai remarcabil deși uneori strigător. De acea, expunând la Paris, Millais a atras atenția criticilor francezi, mai ales prin curajul cu care combină tonuri pure, (așa cum vor face mai târziu cei mai moderni pictori) fără acele tranziții, acele amestecuri afecționate de arta celui de al doilea Imperiu (Fig. 75).

Ordinul de liberare este o altă lucrare celebră a lui Millais. Reprezintă probabil un episod dintr'o rebeliune scoțiană, contra Britaniei. Scoțienii, foarte geloși de libertățile lor, imediat ce regele Angliei le mărea impozitele, se revoltau și de multe ori aveau deaface cu armata. Aici avem tocmai cazul unui astfel de erou scoțian rănit și închis, pe care soția sa isbutește să-l pună în libertate. Este momentul în care femeia întinde gardianului închisorii scrisoarea de liberare. Compoziție curioasă și într'adevăr picturală, pe care nu oricine ar fi avut curajul s'o imagineze. Astfel, la stânga, ușa tae în jumătate trupul și figura gardianului. In partea cealaltă a tabloului, personajul principal: femeea, însoțită de copil și de câine. Bărbatul la mijloc, emoționat. Toată scena, deși duioasă, rămâne totuși pe un plan înalt mișcător, încât nu te mai gândești la anecdotă propriu zisă, ci numai la sentimentul care

Fig. 81. — *Burne-Jones: Flamma Vestalis (col. part.)*

se desprinde din acest tablou şi pe care artistul reuşeşte să-l deştepte şi în noi.

Din nou acele calităţi picturale, de care vorbeam, mai ales felul minunat în care e redată figura femeii, sculpturală. (Fig. 76). Dar Millais era preţuit de contemporani şi pentru portretele sale. Unul, magistral, reprezintă pe unul din gardienii Turnului Londrei, The Beefeater. Este un acord somptuos de roşu, vestmântul, şi de aur, galoanele. Altul este cel al marelui om de stat Gladstone. (Fig. 77).

Burne-Jones este poate cel mai cunoscut, în afară de Anglia printre pictorii prerafaeliţi. El a rămas fidel până la sfârşitul vieţii confraternităţei P. R. B. Portretul lui, executat de Frederick Watts este în acelaş timp un exemplu elocvent de felul cum înţelege Watts

Fig. 82. — *Madox-Brown: Christ spălând picioarele Apostolilor. (Nat. Gal. Londra).*

o asemenea operă. (Fig. 78). Dragoste printre ruine, este una din operile lui Burne-Jones cele mai preţuite: Sentiment subtil, cum sunt mai toate cele exprimate de pictor, cu o nuanţă de dulce melancolie. Evident, nu lipseşte nici un vag parfum literar, aşa cum întâlnim la mai toţi aceşti artişti: contrastul dintre lumea care dispare, care se macină, de timp şi de elemente, şi sentimentul adânc omenesc, care rezistă la tot ce e destrucţie, amorul, apanajul tinereţii. Din astfel de contraste iese emoţia, pe care aspira s'o producă artistul. Ea nu este însă numai de ordin literar, căci temperamentul pictural este la înălţimea unei teme aşa de poetice (Fig. 79).

Un tablou, tot aşa de cunoscut este şi cel care poartă titlul de Oglinda Venerei. (Fig 80). Reprezintă un grup de fete tinere, care-şi privesc chipul în apă. Un astfel de tablou, fără voe ne aminteşte de

anume melodii muzicale. Prin toată factura lui, prin compoziţie, prin ritm, prin peisaj, prin suavitatea figurilor, prin delicateţe, prin această distincţie supremă, care se simte în fiecare din figurile reprezentate, Burne-Jones ne-a dat cea mai nobilă expresie a sufletului englez. Asupra ei aş vrea să atrag atenţia şi din alt punct de vedere: Burne-Jones a fost un desăvârşit desenator Aceasta se simte, în noblețea gesturilor, în îndemânarea cu care sunt desenate draperiile. Fără voe ne vin în minte acei maeştri ai Renaşterei, care puneau atâta preţ tocmai pe redarea faldurilor unei draperii. Burne-Jones, ca şi Rossetti, are un tip preferat de femeie, mai bine reprezentat ca oriunde în Flamma Vestalis (Fig. 81).

Fig. 83. — *Watts: Speranţa.* (*Nat. Gal. Londra*).

De Ford Madox Brown, un tablou reprezentativ este cel din Galeria Naţională din Londra Christos spălând picioarele Apostolilor. El este încă mai înclinat de cât cei analizaţi până acum să exagereze latura de expresivitate a gesturilor şi a figurilor. Fiecare cap de Apostol este în acelaş timp un cap de expresie, de un realism aproape trivial. Exemplu convingător totuşi, de calităţile rare ale şcoalei engleze, în secolul al XIX-lea. (Fig. 82).

De Frederick Watts, am ales un subiect alegoric, căci acestea sunt tot aşa de frecvente în opera lui ca şi portretele. Speranţa e văzută sub aspectul unei femei tinere, aşezată pe globul pământesc pustiu, şi scoţând o ultimă melodie, dintr'o harpă. Aparţine, evident, genului simbolic, în care Watts şi-a câştigat un mare renume, nu numai în şcoala engleză, dar şi în arta europeană a secolului al XIX-lea. Desen minunat, bazat pe studiul pictorilor din secolul al XV-lea, colorit delicat, însă mai puţin personal decât la un Millais, de pildă (Fig. 83).

Intre realism şi impresionism

In ultimile capitole am aruncat o scurtă privire asupra efectelor pe care şcoala realistă franceză le-a produs în Europa, şi am analizat modul în care teoriile şi felul de execuţie al acestei şcoale, au fost înţelese în celelalte mari ţări occidentale. Să ne întoarcem acum din nou spre Franţa — de unde pornesc toate curentele importante artistice în secolul al XIX-lea, şi unde se pregătesc noutăţile.

Am văzut până acum că unii artişti din această ţară, în genere cei mai originali şi cei mai reprezentativi, prin idealul lor, prin temperamentul lor, prin atitudinea lor faţă de artă în genere şi faţă de felul cum se practicase genul special cărora ei aparţineau, până la apariţia lor, au creat anume tendinţe, care apoi se impun treptat, treptat în restul Europei. Totuşi aceşti artişti — şi am atras atenţia asupra acestui fapt în repetate rânduri — sunt departe de a avea în patria lor reputaţia de care se bucurau printre confraţii lor străini. Ei sunt acolo mult mai discutaţi, decât cum erau în străinătate. Am putea zice că cei mai mulţi n'au convins despre dreptatea cauzei lor decât numai un cerc restrâns de amatori, cerc care se găseşte, prin aceasta chiar, în contradicţie cu majoritatea opiniei publice. Opinia publică rămâne credincioasă artei oficiale, adică artei aşa cum era practicată şi propovăduită de către partizanii Şcoalei de Arte Frumoase, sprijinită de juriul Salonului. Artiştii sinceri şi personali formează astfel o minoritate. De altfel, această situaţie nu are de ce să ne mire. Din toate timpurile, acei care au luat o atitudine dârză şi nouă în faţa artei sunt criticaţi, discutaţi, disprețuiţi chiar de amatorul de rând, până ce ajung să fie admişi de un număr mai important de adevăraţi amatori. Dar, aceşti artişti, la rândul lor, sunt apoi depăşiţi de alţii care, faţă de primii, reprezintă un spirit mai novator. Şi astfel noutatea de azi va deveni rutina de mâine, de cele mai multe ori.

Această situaţie se complică şi prin aceea că Napoleon al III-lea şi curtea lui au anume preferinţe în materie de artă şi ţin să le impună. Ei vor să dicteze artiştilor anume criterii. Şi poate nu atât Napoleon al III-lea însuşi, cât cei care în numele lui administrau instituţiile în legătură cu arta şi, mai ales, Impărăteasa Eugenia.

Preferinţele curţei merg spre acei artişti pe care i-am putea caracteriza cu epitetele de virtuoşi şi eclectici.

Virtuoşii dau celor neiniţiaţi impresia unui mare talent, liber şi spontan, a unei forţe explosive, care trebue cu orice preţ să se ma-

nifeste, printr'o factură cu mult brio, prin ceeace am putea numi arii de bravură. La o observaţie mai atentă însă, se vede bine că ei sunt numai foc de paie şi că toată arta lor superficială este făcută să uluiască. Ei sunt poate nu atât de lipsiţi de daruri, cât lipsiţi de caracter.

Eclecticii, la rândul lor, sunt acei artişti care-şi strâng elementele lor de unde pot. Luând dela fiecare predecesor sau contemporan ceeace

Fig. 84. — *Monticelli: Mama artistului (Muzeul Toma Stelian).*

cred că este mai bun, ei se străduesc să armonizeze între ele însuşiri nu numai greu de armonizat, dar uneori absolut contrarii. O parte din aceşti artişti doreşte să reînvie ceva din spiritul secolului al XVIII-lea. Impărăţia lui Napoleon al III-lea se prezintă pentru unii linguşitori ca un fel de restaurare a vechei monarhii franceze, în toată strălucirea şi gloria ei. Era fatal deci ca, pentru a da un şi mai mare lustru acestei împărăţii, artiştii să fie obligaţi să se inspire dela acele epoci în ca arta, ajunsă la un mare grad de înflorire, imprimase o notă unică de

prestigiu monarhiei, adică la vremea lui Ludovic al XIV-lea şi Ludovic al XV-lea. Şi, cum epoca lui Ludovic al XV-lea se potrivea şi cu moravurile frivole şi corupte al Imperiului, era natural ca stilul şi spiritul acelei vremi să fie adoptate la Tuileries. Şi unul, şi altul corespundeau preferinţelor arătate de Impărătească şi de femeile frumoase din jurul ei. Prin contagiune, acest gust se întinde mai departe, în buna societate. Şi astfel artiştii se cred obligaţi să se conformeze cerinţelor şi să primească sugestiile venite dela curtea Impărătesei sau chiar dela acele femei din aristocraţie, prietinile acesteia, a căror judecată în artă se impunea tuturor.

Asistăm deci, pe lângă Tuileries şi pe lângă St. Cloud, reşedinţele lui Napoleon, la formarea unor centre importante de artişti, care au, între altele, destinaţia să satisfacă nevoile de lux şi de artă ale

Fig. 85. — *Monticelli: Baigneuses (Luvru).*

oamenilor din jurul Impăratului. Ca o consecinţă, va înflori pictura militară, scenele din războiu sau revistele militare. Imperiul lui Napoleon al III-lea s'a considerat, natural, şi ca moştenitor al lui Napoleon I. Napoleon al IÎI-lea a purtat el însuşi câteva răsboae strălucite, înainte de dezastrul dela 1870. Nimic mai logic decât apariţia acestui gen de pictură şi a prestigiului de care se bucura.

A doua consecinţă — şi ea decurgând în chip natural din cele mai sus enunţate — e pictura decorativă. Ea se exercită în două domenii destul de deosebite: în domeniul religios, fiindcă Imperiul a protejat credinţa catolică; apoi în cel decorativ pur, pentru locuinţe clădite în acea epocă, de mare prosperitate economică şi financiară, şi pentru palatele suveranului. In această pictură, ceeace ne isbeşte astăzi este abundenţa nudului, mai ales a celui feminin, înţeles, pe deoparte, ca să satisfacă gustul obicinuit al publicului francez, pe de altă parte, ca să arate că autorii lui n'au uitat cu totul vechile precepte al artei mari, aşa cum erau ele practicate şi propovăduite la Şcoala de Arte Fru-

moase. Acest amestec de preferinţe contemporane şi de canon clasic este la baza celor mai multe din compoziţiile mari din această vreme, cu excepţia celor, demne de arta marilor decoratori din trecut, ale lui Puvis de Chavannes. Vor apare deci pretutindeni trupuri de femei frumoase, însă aşa cum era înţeleasă frumuseţea în această vreme, în atitudini copiate, mai mult sau mai puţin, după operele celebre ale maeştrilor din trecut.

De altfel, aceasta nu trebue să ne mire: fiecare epocă îşi face despre frumuseţea femeii şi despre frumuseţea fizică în genere, o concepţie care fatal îşi va găsi expresia în operele sale de artă. Trebue ca un artist să fie cu totul interesant, o personalitate prea îndrăzneaţă

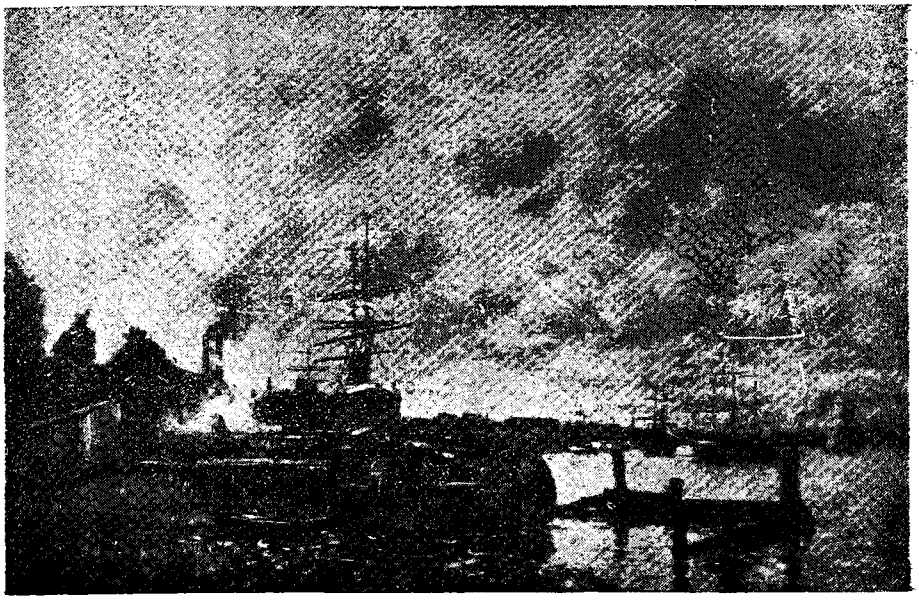


Fig. 86. — *Boudin: Basinul de construcţii din Bordeaux (Muzeul Simu).*

şi prea originală, pentru ca să impună publicului concepţia sa, s'o facă acceptată de ceilalţi. In genere, mare parte din artişti se supun ei gustului general.

Cele spuse aici despre pictură sunt încă mai adevărate despre sculptură şi despre arhitectură în vremea celui de al doilea Imperiu, cum vom vedea. A trebuit ca cineva să aibă darul cu adevărat unic al lui Carpeaux pentru ca, necontrazicând gustul curţei dela Tuileries-să insufle totuşi operelor sale atâta naturală noblețe şi un sens profund şi ascuţit al vieţei, care nu numai le scăpă de uitare, ci le impune admiraţiei noastre, ca pe nişte manifestări supreme ale geniului francez, cum vom vedea în curând.

Alături de aceşti reprezentanţi a două genuri oficial sprijinite: pictura militară şi pictura decorativă, mai există, ca un fel de disci-

poli tardivi ai romantismului, orientaliştii. Grupul orientaliştilor este compus din artiştii care, din dragoste pentru subiecte exotice, cum se găseau în ţările meridionale ale Europei şi în Nordul Africei, nu ezită să se expatrieze. Aceste călătorii depărtate sunt, de altfel, favorizate şi de anume evenimente politice din această vreme. Napoleon al III-lea continuând războaiele din Nordul Africei, această împrejurare uşurează şi dă un caracter de actualitate picturii cu subiecte orientale.

Acestea sunt curentele mai de seamă ce distingem în această vreme, în Franţa. Alături de ele, cu mult mai interesantă din punctul nostru de vedere, este categoria pictorilor peisagişti. Ei sunt singurii care vor avea o atitudine de sinceritate desăvârşită în faţa naturii.

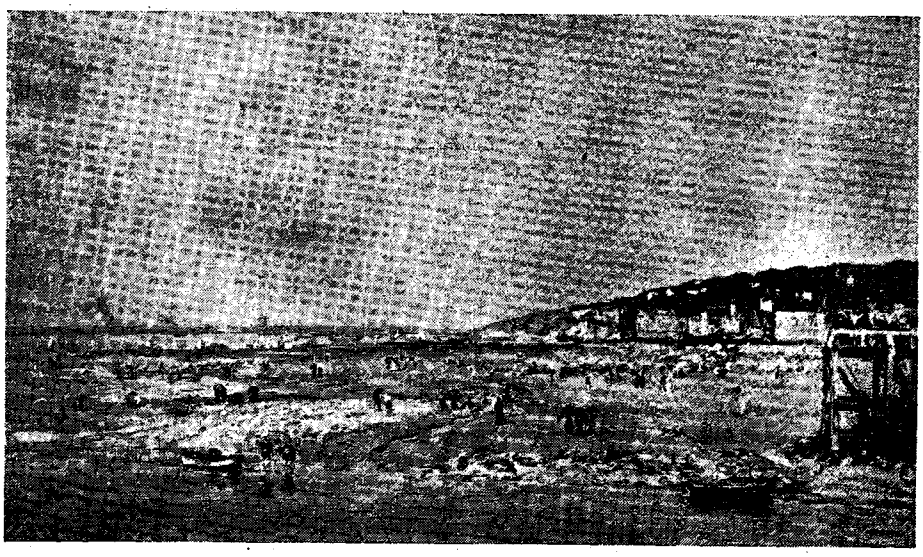


Fig. 87. — *Boudin : La plage à Trouvil'e (Col. part).*

pe care o vor interpreta servindu-se de procedee mult mai originale, mult mai libere, mai novatoare decât ceilalţi.

Printre peisagişti vom găsi pe acei pictori care ne duc, aproape pe nesimţite, până la grupul faimos al impresioniştilor, care, alături de realişti, constitue cele două mari şcoale franceze, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Inainte însă de a ne ocupa de aceşti peisagişti, trebue să semnalăm un eveniment care are partea sa de răspundere în evoluţia picturii din vremea lui Napoleon al III-lea: Expoziţia Universală dela 1855. Această expoziţie, făcută cu mare fast, mai ales pentru vremea aceea, a fost o ocazie nemerită ca toate şcoalele importante europene să participe la un fel de concurs internaţional, să se compare între ele. Din această comparaţie, superioritatea manifestă a şcoalei franceze ieşea pentru orice observator imparţial. De aici un sentiment de orgoliu şi multă glorie pentru toţi pictorii francezi, chiar pentru

cei oficiali, ceeace n'a contribuit puțin ca să se întărească credința că școala oficială era pe drum bun și solid.

Doi dintre peisagiști sunt Normanzi. Ei au trăit mare parte din viața lor pe țărmul mării, de unde adesea și-au ales subiectele. Aceștia sunt Eugène Boudin și Stanislas Lépine.

Eugène Boudin (1824—1898), era din apropierea localității Honfleur. Și-a trăit viața între acest port și celălalt port, tot normand, Le Hâvre. Ii plăceau subiectele în care marea juca un rol însemnat. Ca să redea ceeace vedea, și-a făcut o manieră în care intra ceva din amintirea lui Corot, și poate ceva din maniera strălucită, în simplicitatea ei forțată, prin care se semnalase Jongkind, pe care-l cunoaștem, Olandezul care a trăit mare parte din viața sa în Franța. Corot fusese o natură independentă și originală, dar independent și original aproape

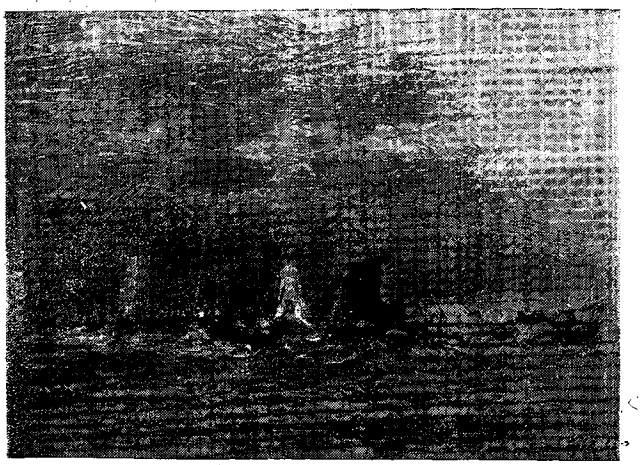


Fig. 88. — *Boudin: Desen.*

fără voia lui. El n'avea nimic revoluționar. Insă arta lui poseda așa de mari calități de sinceritate și de emoție, față de pictura celorlalți, încât tocmai prin aceasta devine revoluționară și se impune tuturor peisagiștilor care vor veni după el. Boudin și Lépine sunt departe de a fi nesimțitori la farmecul rar, la calitatea unică, la acea căldură discretă, însă pătrunzătoare, la dulceața și gingășia pe care Corot le adusese cu el în peisagiul francez. Și astfel, Boudin pictează pe țărmul mării peisagii în care cerul ocupă o mare parte din tablou: Un cer marin, în care se petrec fel de fel de drame fantasmagorice și care e schimbător aproape dela un minut la altul. Cerul acela de o culoare lăptoasă, cu nori fără formă, ca niște voaluri subțiri și trecătoare, care însă se interpun între soare și ochii noștrii, umbrele fine și dulci pe care acești nori le lasă pè suprafața mării, iată ceeace el reprezintă cu pasiune. Tărmul apoi, în care, în lumina difuză, fiecare nuanță mai vie devine o notă încântătoare. Toate acestea au fost pictate de Boudin. De la o vreme el renunță la peisagiul simplu, lipsit de persoane:

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

tocmai atunci încep să devie la modă plajele din Nordul Franței. Boudin este atras de mulțimea de femei în toalete de culori clare, care mișună și se agită, pe care le redă cu o pensulă fină și subțire, însă admirabil purtată și foarte expresivă, așa încât prin câteva trăsături el evoacă atitudinea și mișcările oricărui personagiu luat din mulțime.

Tablourile acestea ale lui Boudin, împreună cu vederi din porturi, în care apar vase cu pânzele, cu frânghiile, cu catargurile lor, constitue o parte însemnată a peisagiului francez din acea vreme. Pe lângă Boudin se oprește ceva mai târziu Claude Monet care, cum vom vedea, va fi primul realizator al tendințelor impresioniste și cel care a formulat teoriile în legătură cu această școală. Astfel că Boudin, pe lângă valoarea operei sale, una din cele mai fermecătoare în acel timp, mai are cinstea și norocul de a fi format pe ilustrul reprezentant al impresionismului.

Baudelaire, care și-a dat seama cu preciziune uimitoare de va-

Fig. 89. — *Lépine : Vue du grand bassin des Tuileries (Luvru).*

loarea tuturor contemporanilor săi, îl numește „le peintre des états d'atmosphère, selon le lieu, l'heure et le vent". Dar această definiție nu este ea oare aproape definiția, cea mai scurtă și mai clară, care s'ar putea potrivi chiar școalei impresioniste? Boudin vine astfel și se interpune, formând și explicând trecerea de la pictura care a fost, către mijlocul secolului, la pictura care va fi, spre sfârșitul lui.

Lépine (1835—1892) este și el Normand, de la Caën. Incepe tot sub semnul lui Corot și pictează vederi nu din largul mării, cum făcuse Boudin, ci luate de acolo unde marea pătrunde în mijlocul uscatului, deci peisagii în care terenul solid ține mai mult loc decât în pânzele primului. Trece apoi la Paris. In această epocă nu este nici un alt pictor care să simtă și să interpreteze mai elocvent atmosfera delicată, pudrată cu cenușiu, pe care o întâlnim atât de des în cerul Parisului. Anume colțuri din oraș, mai ales dealungul Senei, porturile toate, au găsit în Lépine un interpret fără seamăn.

Mai rămâne să spunem câteva cuvinte despre un pictor și mai

greu de clasat, despre Adolphe Joseph Thomas Monticelli. (1824—1886) Este din Marsilia, unde şi-a petrecut cea mai mare parte din viaţă. Sărac, vânzându-şi tablourile la terasele cafeurilor, Monticelli este un artist adevărat, unul din cei mai originali ai vremei. Partea inimitabilă din opera sa, cea care îl salvează pentru toate timpurile, este coloritul. A fost probabil unul din cei mai ingenioşi şi mai îndrăzneţi coloriştl pe care-i cunoaşte istoria picturei. A pictat de toate, deşi a fost atras mai ales de anume subiecte rare, uneori peisagii, mai adesea scene galante, în legătură cu Decameronul lui Boccaccio, care-i permiteau să arunce pe pânză pietrele scumpe din paleta sa. Sub

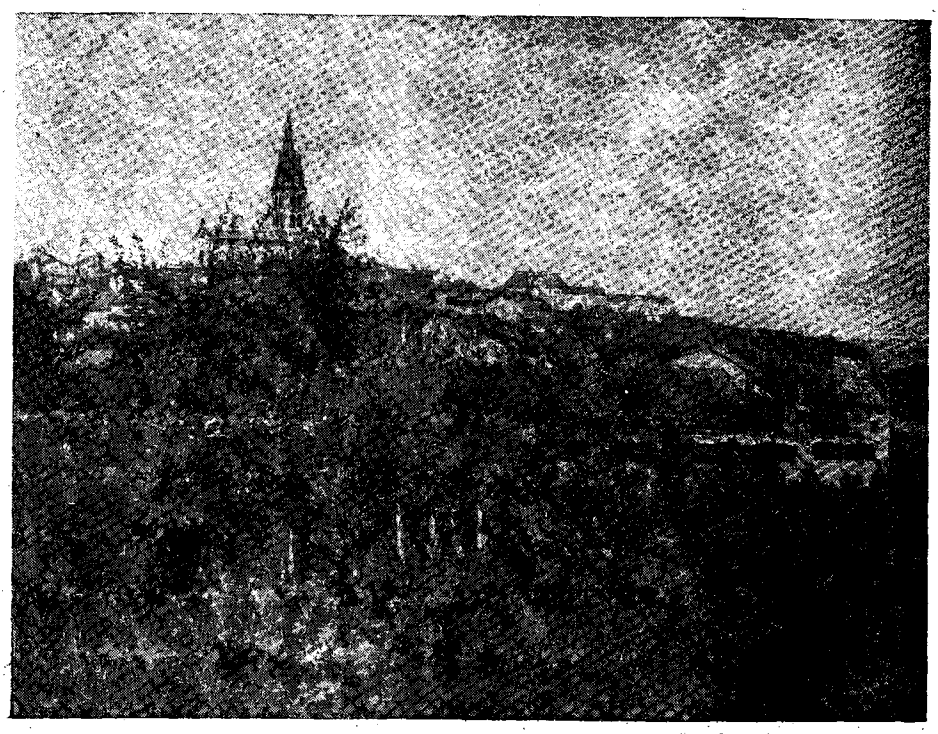


Fig. 90. — *Lépine: Sat pe colină (Muzeul Toma Stelian).*

frunzişuri, apar atunci femei şi tineri, executaţi în aşa fel, încât conturul lor aproape dispare sub grămada de pastă colorată, pusă din belşug, cu ingeniozitate. Compoziţia are totuşi ceva foarte unitar, din pricina armoniei de tonuri. Unitatea ei vine atunci de la colorit, şi nu de la aranjamentul elementelor din compoziţie. Anume din tablourile sale, mai ales cele din ultima perioadă, se prezintă cu aspectul pe care l-ar avea o hartă în relief. atât sunt de încărcate de substanţă colorantă. Aspectul tabloului este însă aşa de cald şi de strălucitor, încât uneori ne dă impresia smalţurilor şi a pietrelor preţioase De Monticelli, din fericire, avem la Muzeul Toma Stelian o operă însem-

nată, un portret de femee bătrână, care se zice că ar fi chiar mama artistului. (Fig. 84).

Tot aşa de interesant este tabloul: Baigneuses, unul din numeroasele exemple, în care grupuri de femei, nude sau în costume fantastice, din secolul al XVI-lea, ţin rolul principal (Fig. 85).

De Boudin, am ales ca exemplificare Portul oraşului Bordeaux, şi anume Basinul de construcţie, de la Muzeul Simu. Este dintre cele la care făceam aluzie când spuneam că artistului îi place să se găsească în porturi de mare sau de fluviu, acolo unde catarguri,

Fig. 91 — Ricard: M-me de Calonne (Louvru).

cordage şi pânze de corăbii, creează un fel de reţea pitorească, prin care se zăresc culorile delicate ale cerului şi apa. Şi aici, cu toate că era vorba de un peisagiu mai de grabă terestru, fiindcă locul ţinut de mare este mai neînsemnat, el acordă mai mult de jumătate din pânza sa cerului, arătat aşa cum se prezintă la mare, cu acei nori subţiri şi fără formă, pete de valori coloristice, rivalizând cu fumul ce iese din coşurile fabricilor, în stânga (Fig. 86).

A doua categorie de opere, care l'au făcut celebru, sunt cele în care subiectele erau luate de pe plajele mării, cum este pânza La plage à Trouville: o societate, compusă mai ales din femei, în rochii de culori deschise şi vii, mişcându-se undeva, departe, iar deasupra

cerul calm, senin, însă nu cu transparența pe care ar avea-o de pildă la noi sau în Italia, ci cu urme ușoare de nori, de un colorit de mărgăritar palid. Minusculele figuri sunt tratate în trăsături decise și repezi, așa încât, prin aceasta chiar, ne dau impresia că se agită, că sunt prinse fiecare la o acțiune precisă, bine determinată (Fig. 87).

Prin astfel de tablouri Boudin a influențat pe impresioniști și chiar pe Grigorescu, care, în multe din pânzele sale din vremea când

Fig. 92. — *Ricard: Autoportret (Luvru).*

era în Franța, a tratat în același fel subiecte mai mult sau mai puțin similare.

Boudin a fost și un foarte sugestiv desenator, cum o dovedesc numeroase schițe, în care, ca de obiceiu, marea ține locul principal (Fig. 88).

Lépine a pictat vederi din Normandia, dar și colțuri din Paris sau din provincie. Prefera pe cele în care apărea apa, cum este un minunat peisaj din Passy, unul din cartierele populare ale Capitalei, sau basinul dela Tuileries. (Fig. 89). In toate se simte influența lui Corot, aplicată la subiecte mai vaste, tratate mai minuțios de cum le trata

maestrul. Ce ne izbeşte aici. ca în multe tablouri de Lépine, este delicateţa tonurilor, bogăţia gamei sale de griuri, trăsături care-i vine tot dela Corot. Pictorul a ştiut încă să ne facă să simţim umiditatea aerului, atmosfera particulară de pe malul Senei, în acele mahalale, în care se ghiceşte vecinătatea marilor uzine industriale, dar în care totuşi a mai rămas ceva dela ţară.

Fig. 93. — *Puvis de Chavannes: S-ta Genoveva în rugăciune (Pantheon, Paris)*

Un tablou de Lépine, un sat cocoţat pe o înălţime dominată de o biserică, întrezărit prin păinjinişul de crengi al unor livezi cu pomi, se găseşte la Muzeul Toma Stelian (Fig. 90).

La lista pictorilor greu de clasat, în această vreme când nu se ştie precis ce drum va lua arta franceză, ar mai fi de adăogat două sau trei nume. Unul este cel al unui strălucit decorator mural, căruia secolul al XIX-lea îi datorează câteva din operile cele mai nobile şi mai senine: Pierre Puvis de Chavannes. Celălalt este un portretist remarcabil. nu cu nota de bravură a lui Courbet. provocator şi mulţumit de sine, ci mai timid, mai în surdină, îmbrăcat într'o dulce melancolie, L. G. Ricard. Cel de al treilea, Eug. Carrière este considerat de Focillon ca un delicat protestator contra naturalismului. Fiecare din ei trăieşte cu secolul, e legat cu o prietenie sinceră de unul sau de altul dintre cei care vor da tonul şi vor determina mersul picturei franceze, pentru o bună bucată de vreme; estetic însă, ca manifestare artistică, ei nu seamănă cu niminei, îşi urmează cu perseverenţă impulsul, şi produc opere excelente. Nu de cele răsunătoare — cu excepţia lui Puvis — care fac să se vorbească multă vreme de ele, chiar într'o societate grăbită şi neserioasă cum era cea de sub Napoleon al III-lea, ci lucrări pline de emoţie, sincere, care lasă în privitorul simţitor o amintire duioasă, ca o melodie din trecut. bucăţi de un adevăr uman incontestabil, scăldate în mister.

Cel mai în vârstă este Ricard (1823—1873). Vom începe deci cu el scurta noastră analiză. Era un om din Sud, din Provence. Este

curios să vedem că regiunea cea mai însorită a Franței, cea depe țărmul Mediteranei, produce două temperamente cu totul opuse în locuitorii ei. Unul expansiv, setos de viață, vorbăreț, amator de virtuozitate și de brio, cum era până la un punct Monticelli. Altul rezervat, distant, mai închis în sine, mai grav chiar, cum va fi Bazille, de care vom vorbi în curând, cum este Ricard. Să nu uităm, huguenoții, asprii cu ei înșiși și asprii cu alții, s'au recrutat mai ales printre cei din Sud.

Cultivat într'un grad neobicinuit pentru un artist, fire meditativă, Ricard știe că va fi pictor și, ca gen, un portretist. Este ceea ce-l interesează în deosebi. Se formează cu încetul, căci e exigent cu sine, și după o metodă la care ajunsese după multă gândire: cunoașterea de aproape a manierei și a technicei celor mai cunoscuți pictori printre cei mari, și nu numai în portretele lor. Nimeni poate n'a executat mai multe copii în muzee, în Franța și în străinătate, ca Ricard. Una din ele, de mici dimensiuni, deci nu printre cele importante, după Rubens, este la Muzeul Toma Stelian. E totuși o lucrare încântătoare de vervă, o „interpretare" mai mult decât o copie propriu zisă, care ne arată de ce mijloace ajunsese să dispună Ricard, din contactul său de toată ziua cu maeștrii vechii. Din acest dialog zilnic cu cei mari, în timpul căruia ei își spuneau secretele, iar el, asculta, a ieșit minunata pregătire manuală și intelectuală a viitorului portretist. Baudelaire i-a adus cel mai meritat omagiu spunând despre el că, împreună cu Chenavard, cu Préault și cu Delacroix, Ricard este singur demn „de converser avec un philosophie ou un poète".

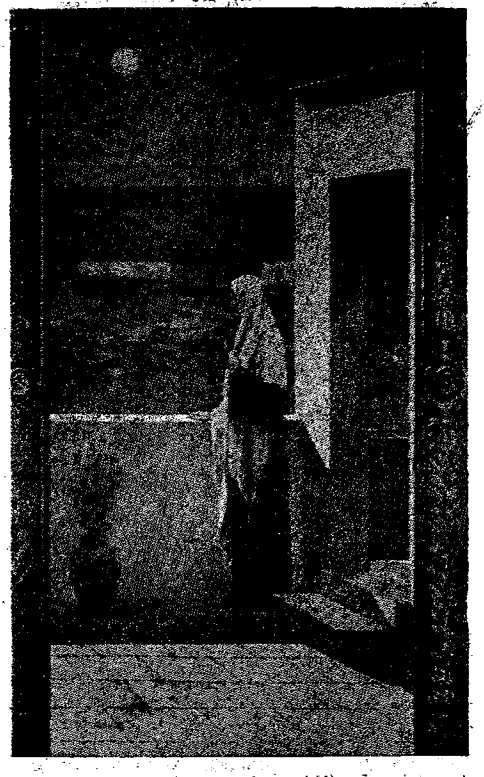


Fig. 94. — *Puvis de Chavannes: S-ta Genoveva veghind asupra Parisului. (Pantheon)*

De aici poate și felul său de a lucra, care nu seamănă cu al nimănui. Ședințe repetate ale modelului îl familiarizau, nu numai cu aspectul fizic al acestuia, ci și cu sufletul celui portretizat, în adâncul căruia Ricard pătrundea încetul, cu încetul. Când era sigur că omul fizic nu mai are nimic de spus, îl congedia și lucra singur, în atelier, unde dădea ultimele urme de pensulă, cele care făceau definitivă și incontestabilă asemănarea portretului, cu personajul pe care pictorul îl avea în memorie. După care operație el rechema modelul și, de-

cele mai multe ori, era fericit să vadă „combien il ressemblait à son portrait“ [1]).

Ricard ar fi putut executa portrete somptuoase, beţie de colorit, căci ştia cum să se comporte în orice împrejurare. Experienţele sale trecute şi ceeace cunoaştem iscălit de dânsul, printre copii, îl îndreptăţeau să aibă toate îndrăznelile. El s'a mulţumit însă cu un colorit de o sobrietete rară, în care faţa, palidă, lumina tot tabloul, ţinut în tonuri neutre, cu rare note ceva mai vii, chiar atunci când era vorba de un portret de femeie. Ce exemplu mai convinpător despre aceasta, decât admirabilul portret al D-nei de Calonne (Fig. 91), dela Luvru ? sau încă portretul de bărbat, al lui însuşi, sobru, adevărată imagine de in-

Fig. 95. — *Puvis de Chavannes : Vision antique.*

telectual (Fig. 92). Uneori Ricard s'a servit de bitum. Din pricina aceasta multe din pânzele sale s'au ruinat, iremediabil, mai ales, din nefericire, cele la care ţinea artistul, cele la a căror toaletă definitivă întârziase, pentru ca ele să răspundă mai complet la ideea ce-şi făcea autorul lor despre un bun portret.

Puvis de Chavannes (1824—1898) ţine în arta secolului al XIX-lea un loc pe care oricine, cu excepţia singură a lui Ingres şi Delacroix, i-l poate invidia. Prin genul la care se opreşte, — marea pictură murală — prin calitatea rară a sufletului său, înamorat de tot ce era înalt şi nobil, prin dimensiunile operelor ce crează, el se impune admiraţiei contimporanilor, în ţara sa şi dincolo de hotarele ei, rămâne până astăzi unul din cei mai strălucitI reprezentanţi ai picturei franceze.

1) Cf. notiţa pe care Paul Ja not în La Peinture au Musée du Louvre, Ecole Française, troisième partie, p. 118, o consacră lui Ricard.

Şi el este un meditativ şi un solitar, care-şi construeşte în singurătate un ideal de artă, deosebit de tot ce exista în vremea sa, pe pe care îl impune apoi, nu fără dificultate, generaţiei sale. Epoca lui Napoleon al III-lea şi, după ea, cea de a treia Republică, nu ignorau pictura decorativă, destinată să vorbească mulţimelor, de pe zidurile vaste ale clădirilor publice, din contra: Rare ori s'au executat mai multe nuduri de femei, pe tavane sau pe pereţi, în toate poziţiile imaginabile, sub toate titlurile posibile, ca în acea vreme. Şi totuşi, nimic mai deosebit de această producţie curentă, de această expoziţie de cărnuri, decât tocmai pictura lui Puvis care, după cum credeau cei naivi şi superficiali, avea acelaş scop.

Fig. 96. — *Puvis de Chavannes: D-na Puvis de Chavannes (Lyon).*

Multă vreme îşi impune să tacă. Nu-şi găsise încă tonul cel mai nemerit, cel care, era sigur, trebuia să se impună cel puţin celor sensibili la adevărata artă, printre contemporani. Primele sale opere care contează au văzut lumina când Puvis avea patruzeci de ani. Cu timiditate, cu o rezervă plină de demnitate: el are aerul că se scuză expunând. Nu ştia cum va fi primită pictura sa, în care intra tot atâta voinţă, câtă adevărată cultură şi dar înăscut. Figurile care-l interesau nu erau luate dintre pământeni, ci dintre zei, dintre muze, dintre eroii prestigioşi ai antichităţei. Ei nu puteau fi trivializaţi, reduşi la fizicul unui model italian de atelier, cum făceau cei mai mulţi confraţi, chiar cei mai celebri. Privitorul trebuia să simtă, într'un tablou, că aceste fiinţe, pentru a ne apărea nouă, au trebuit să părăsească regiunele sublime şi luminoase, în care trăiau obicinuit. De aici acea nevoie de simplificare, în linie şi 'n culoare, acel calm olimpian, acele gesturi lente, care pun în evidenţă frumuseţea conturelor şi a atitudinilor.

Lionez prin naştere, el vine de vreme la Paris, unde încearcă să se apropie de mai mulţi profesori, chiar de Delacroix. Singurul care-l reţine este Chassériaù, pe care-l admiră, al cărui prietin devine. Decoratorul dela Curtea de Conturi nu putea să nu facă o puternică impresie asupra decoratorului de mai târziu dela Pantheon, dela Sorbona, dela muzeul din Lyon, dela cel din Amiens, dela Biblioteca din Boston şi

dela Marsília. In toate aceste opere, gândul şi mâna, adică idea şi execuţia, merg împreună, se susţin reciproc, ajutate încă de dispoziţiile sufleteşti ale artistului, de distincţia sa nativă, de atracţia instinctivă spre tot ce era mare, de un sentiment tandru, adăpat deopotrivă la literatura păgână şi la cea creştină, pe care, pe ambele le preţuia. De aceea, destul de des, viziunea antică şi inspiraţia creştină se învecinează în opera sa, se îmbină, dau acea notă rară care e a lui şi numai a lui în secolul al XIX-lea. Ca să ajungă la acea formă splendidă, în care se resimţea amintirea operilor capitale din arta greacă, el porneşte totdeauna dela realitatea imediată. Cu excepţia decoratorilor faimoşi din Renaşterea italiană, nimeni n'a lăsat un mai mare număr de studii după modelul viu, cu toate particularităţile lui. De aici pornea Puvis pentru ca, prin eliminări succesive a tot ce nu era esenţial, să ajungă

Fig. 97. — *Puvis de Chavannes: Pauvre Pêcheur (Luvru).*

la frumuseţea ideală a figurilor ce umpleau compoziţiile sale mari. Ele se acordau, în simplicitatea şi solemnitatea gesturilor lor, cu liniile peisajului, redus şi el la ce era absolut indispensabil, pentru ca să evoce decorul nemerit, în jurul unor fiinţe excepţionale, câmpiile Elizee sau peisajul fermecător, în care Sfânta Genevieva îşi petrecea copilăria.

Coloritul era în acord cu o asemenea concepţie: griuri colorate, pentru ca să nu spargă zidul cu tonuri prea vii, să nu facă să se audă stridenţe de nuanţe pure, în armonia delicată, în surdină, a ansamblului. Şi totuşi, cu toată economia de care uzează artistul, rară pictură care să dea mai mult impresia că este ieşită dintr'un ochiu de colorist, ca cea a lui Puvis (Fig. 93).

Pentru noi Românii el este interesant şi din alt punct de vedere. Soţia sa, tovarăşa anilor cei mai fertili şi mai maturi, sfătuitoarea sa adesea, inspiratoarea sa în câteva din operile capitale, a fost o Românca, Maria Cantacuzino. Portretul ei, apare în decoraţia dela Pantheon,

reprezentând pe S-ta Genevieva, patroana Parisului, veghind asupra orașului adormit, (Fig. 94) decorație terminată, ne închipuim cu câtă tristeţe, între cele două luni ce separă moartea soției de cea a soțului. Al ei este încă portretul, azi la Lyon, unul din cele mai admirate din toată arta franceză, în care, cu o simplicitate impresionantă, dar pornind dela cea mai caldă emoție, Puvis a reprezentat-o în vârstă, într'un costum aproape monahal, din care rees, ca două pete de lumină discretă, figura de floare ofilită și mâinele împreunate (Fig. 95).

Alături de marile sale decorații pe ziduri, maestrul a pictat, cu acelaș sentiment adânc și compătimitor, cu aceiași delicată tristeţă, câteva tablouri de chevalet: Speranța, Fiul risipitor, Sărmanul pescar, câteva altele. Ar fi să-l diminuăm dacă n'am cita măcar câteva din

Fig. 98. — *Carrière : La Famille (Luvru)*

acestè pânze care, oriunde ar fi așezate, se desprind de celelalte și întâmpină oarecum pe vizitatorul muzeului. (Fig. 96 și 97).

Carrière este cu mult cel mai tânăr (1849—1906). Locul său, cronologiceşte, ar fi alături de impresioniști, cu care de altminteri e foarte legat; însă pictura sa de vizionar, cu figurile ca de ceară, apărând dureroase, ca dintr'o ceață, este la antipodul tablourilor înflorite, adevărate buchete culese dimineața, ale celorlalți. Este ieșit dintr'o familie modestă, al șaselea copil din șapte, și a cunoscut lipsa foarte de cu vreme. Simțitor, a privit în jurul său, a ascultat ce se spunea, și nu i-a fost greu să descopere câtă trudă costa pe părinții săi, întreținerea unei atât de numeroase familii. Mai târziu, pictor format, însă fără căutare, viața de privațiii s'a continuat în propria sa familie, atunci când a fundat una. Atâtea contrarietăți îl fac să gândească, mai mult decât gândeau confrații săi fericiți, cu clientelă, și fructul meditației

sale este de multe ori trist, în ori ce caz serios. Puțin câte puțin el este condus la un singur fel de pictură, cea care avea de scop revelarea vieței interioare. In cine? In cei din jurul său, pe care-i cunoștea mai

Fig. 99 — *Carrière: Maternité (Luvru).*

bine care îi serveau bucuros de model, de care-l lega o dragoste durabilă, calmă, înțelegătoare.

Pentru a exprima „viața interioară" n'are nevoe de compoziții cu multe personagii, de atitudini de statuă, mai ales n'are nevoe de o

paletă variată şi vie. Puţin roşu, ivoriul feţelor şi al mâinilor, un negru pentru vestminte, totul ieşit ca dintr'o ceaţă brună, care netezeşte reliefurile, care armonizează contrastele, care învălue totul ca într'o stofă moale, călduroasă, dar care lasă vizibil raportul valorilor. Tabloul devine astfel monocrom, un fel de camaïeu brun, care a indispus pe mulţi, ca un fel de afectaţie, de „parti pris", de dispreţ pentru adevărata pictură, dar

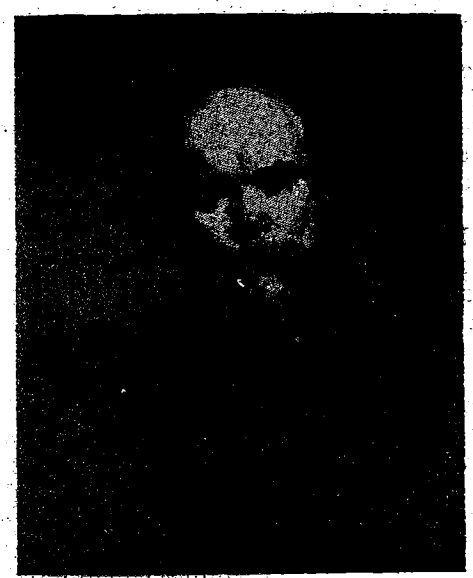


Fig. 100. — *Carrière: Paul Verlaine.* (*Luvru*).

care a avut şi câţiva admiratori entuziaşti şi sinceri. Ei vedeau în această manieră singura pictură care se potrivea cu sentimentul de afecţie profundă ce unea pe pictor şi modelele sale. Era cea mai potrivită formă pentru această artă de confesiune, care n'avea de spus decât lucruri grave celor ce-o priveau. Aşa este pânza de mari proporţii, în care a făcut portretele tutulor membrilor familiei sale (Fig. 98); aşa este tabloul mai mic, dar poate mai caracteristic pentru Carrière, Maternité (Fig. 99): aşa încă un admirabil portret al lui Verlaine, una din cele mai bune pânze ale artistului, toate trei azi la Luvru (Fig. 100).

Sculptura şi Arhitectura

Oricine s'a ocupat cu arta secolului al XIX-lea are tendinţa să determine curentele ce s'au succedat în această sută de ani, tot aşa de importantă ca şi cele mai celebre perioade din trecut, după cele ce există în domeniul picturei. Artă clasică, vor zice, cu varianta ei imperială: artă romantică, opusă cu îndârjire primei; artă realistă sau na-

turalistă, căci ambele epitete au fost întrebuințate cam cu acelaș sens; impresionism; postimpresionism. Impărțirea aceasta după criterii de doctrină, convine de minune picturei, deși, cum am văzut, există talente originale și reprezentative de anumite tendințe, la un moment dat, care nu intră în nici una din aceste subdiviziuni. Pentru arhitectură și sculptură ea nu spune nimic, cu excepția singură a celor două mari grupări, clasic și romantic, care sunt tot așa de valabile aici, ca și în domeniul picturei. Fără a pretinde cât de puțin că există corelație între una sau alta din școlile de pictură mai sus menționate și o artă așa de deosebită cum este arhitectura, cu legile ei proprii, mult mai conservatoare, mai rebele la inovații, mai inexorabile din pricina forțelor naturei ce are de învins arhitectul, vom trata această artă ținând seama de ordinea cronologică, adică înglobând pe marii constructori în perioada în care s'au semnalat pictorii din generația lor. In așa fel, încât constructorii Luvrului celui nou și ai Operei celei mari vor fi menționați în rând cu pictorii realiști și cu contimporanii acestora. Bine înțeles, nu ne vom opri asupra lor decât numai cât e necesar pentru a ne da seama că arhitectura continuă să joace un rol important ca intenții, dacă nu totdeauna ca realizări, în cea de a doua jumătate a secoluiui, în Franța, ca și în câteva alte țări apusene.

Sculptura va fi mai susceptibilă de nuanțe, mai mult sau mai puțin paralele cu cele remarcate în pictură, deși nici ea nu are libertatea de mișcare, pe care o cunoaște aceasta. Dar și aici trebue multă bună voință sau, mai de grabă, multă tendință la sistematizare, pentru a ajunge la o clasificare identică cu cea pe care o adoptăm cu privire la evoluția picturei. In timp ce pictorii constituesc cenacluri și școli, bine definite, sculptorii mari sunt puternice individualități, fără legături cu ceilalți contimporani, supunându-se legilor severe ale artei lor, mereu aceleași, de când omul a inventat „chipul cioplit" și până astăzi, aplicate numai cu oarecare libertate, ieșită din temperamentul fiecărui Este sigur că există mult mai multă solidaritate profesională, mult mai multă înrudire chiar între un Pradier, un David d'Angers, un Carpeaux și un Rodin, oricât s'ar dușmăni între ei aceștia, de cât între Ingres, Delacroix, Courbet, Claude Monet și Gauguin, de pildă. Totuși, pentru motivele mai sus expuse cu privire la arhitectură, vom trata și sculptura tot după norma cronologică și o vom expune, foarte pe scurt, — de vreme ce ea este departe de a avea importanța picturei, — odată cu generația pictorilor contemporani.

Către 1850 în sculptura franceză domnește aproape fără rival concepția clasică, sub diversele ei aspecte. Cei câțiva artiști — e adevărat dintre cei cu care se mândrește secolul al XIX-lea — reprezentând curente de rezonanță romantică, cum ar fi Rude, Préault, Barye, sunt personalități mult prea puternice și prea excepționale, pentru a avea un răsunet, adică pentru a schimba ceva în comoda opinie publică generală. De altfel, Rude moare la 1855: iar Préault și Barye, deși trăesc până după căderea Imperiului lui Napoleon al III-lea, Barye, prin faptul că era specializat în reprezentarea animalelor, Préault fiind

prin natura sa cu mult prea personal, sunt fără influenţă asupra desvoltării artei după 1850.

Artistul care întruchipează idealul celui de al doielea Imperiu şi care trece drept cel mai de seamă sculptor al lui este Jean Baptiste Carpeaux. In opera acestuia, în mai toate manifestările sale, asistăm la un fenomen destul de rar în istoria artei: o coincidenţă aproape desăvârşită între spiritul şi sentimentul unui artist mare şi original, şi între preferinţele spre care merge mare parte din publicul amator.

Societatea înaltă, cea grupată la curte, unde se găseau atunci femeile remarcabile prin frumuseţea lor din jurul Impărătesii Eugenia, cea care dă tonul, impune gustul şi crează faimoasa atmosferă de voluptate a celui de al doilea Imperiu, este tocmai cea care favorizează arta lui Carpeaux. Departe de a-i impune un efort sculptorului pentru ca să se conformeze gustului ei, ea se găseşte în plin acord cu tendinţele lui. Este poate locul să amintesc că, după cum spuneam, acest fenomen e destul de rar în artă. In genere gustul publicului este departe de a fi la nivelul unei opere de artă superioară. Cei dintre artişti care se supun orbeşte gustului clienţilor, care caută să-l urmărească în evoluţia lui capricioasă, deci sinuoasă, nu denotă prea mult caracter. Chiar atunci când au talent, opera lor se va semnala prin slăbiciuni şi insuficienţe incontestabile.

In vremea lui Carpeaux însă suntem obigaţi să recunoaştem că, din fericire, direcţia în care mergea preferinţa unei societăţi alese, cultivate, spirituale, luând viaţa sub aspectele ei plăcute, se acorda cu acele calităţi, care apar ca fundamentale în geniul lui Carpeaux. Favoarea curţii şi simpatia înaltei societăţi nu s'au tradus pentru artist prin avere, printr'o situaţie socială excepţională, ci prin ceva care, din punct de vedere al manifestărilor, are mai multă valoare: posibilitatea pentru el de a se realiza în întregime, fără nici-o concesie, fără să i se impună nici un fel de stavilă din afară. In adevăr, împrejurările au fost aşa de favorabile, încât Carpeaux a avut norocul, deşi nu fără obstacole, să vadă executate, ori care ar fi fost proporţia lor, toate operile sale importante, spre cea mai mare a sa mulţumire. Nu mulţumit fiindcă opinia publică obişnuită, cea care se găsea de multe ori în conflict cu părerea celor dela curte, n'ar fi reacţionat în contra artistului: Carpeaux a cunoscut de multe ori o ostilitate ireductibilă şi de rea credinţă a ziarelor, a criticilor, a omului de pe stradă. Ci mulţumit fiindcă, cu toată această duşmănie generală în burghezia franceză, comună printre vizitatorii Saloanelor de pictură, exprimată în revistele şi ziarele care se ocupau de artă, el s'a bucurat de favoarea venită de sus, dela Impărateasă şi dela mediul din jurul curţii, şi a putut să-şi vadă proectele realizate.

Prin clasicismul, încă înfloritor către 1850, arta plastică franceză pierduse încetul cu încetul două din calităţile ei esenţiale, pe care le-am constatat în timpul secolului al XVIII-lea şi care, în această vreme, au făcut din ea una din epocile mari ale sculpturii, prin Puget, Houdon, Clodion şi marii portretişti ai vremii, şi anume: mişcarea şi modeleul. In teama de a introduce goluri în volumul unei statui sau a unui grup, unghiuri în conturul lor, sculptorii recurg la atitudini cât

mai potolite, care să nu turbure liniile, să nu exprime agitaţie şi mişcare dezordonată. Unul din principiile estetice ale sculptorilor a fost adesea de a evita gesturile care obligă diversele părţi ale trupului, în special membrele, să se proecteze în afară, să se prezinte ca reliefuri violente faţă de massa în care s'ar contura un grup sau o figură. Aceasta, fiindcă reliefurile prea proeminente se traduc, din punct de vedere al massei şi al volumului, prin găuri, iar din punct de vedere al conturului, adică al siluetei, prin unghiuri şi linii în zig-zag. Exagerând acest principiu, sculptorii clasici mai mărunţi căutau să reducă mişcarea modelelor lor în aşa fel, încât toate părţile corpului să formeze un volum cât mai compact şi mai plin.

Pe de altă parte modeleul, adică felul în care este tăiată suprafaţa unei statui pentru ca ea să sugereze, sub dalta sculptorului, prin reliefurile aproape imperceptibile obţinute în ultimul moment, gradul de catifelare al epidermei, moliciunea ei, apa unei stofe, materia din care este făcut costumul, într'un portret; prin care să se evoace apoi gradul de rezistenţă a ceeace e dedesubtul pielei, adică încheeturile, muşchii, planurile unui solid, acest modeleu a fost considerat de către clasici ca ceva mult prea sensual, mult prea material, ca să aibă dreptul de a fi redat în sculptură, aşa cum o înţelegeau ei. Artistul trebue să tindă la o expresie de un ordin mai general, deci mai ideal. El nu trebue să se lase târât spre această voluptate, produsă mai ales de sculpturile din vremea Barocului şi, bine înţeles, din sec. al XVIII-lea, în rea reputaţie printre clasici.

Toate aceste calităţi, multe de natură tactilă, adică sensibile mai numai la pipăit, erau evocate prin felul în care artistul înţelegea să dea ultimele lovituri de daltă unei sculpturi. Aceasta putea să apară mai mult sau mai puţin linsă, adică să ne dea impresia unui plan în care aproape nu există deosebiri de nivel, sau putea, din contră, să fie redată prin diferenţe, insensibile poate pentru ochi, care însă se simţeau la pipăit (valori tactile) şi care, deşi inaparente la vedere, dela oarecare distanţă, atunci când ele existau, se traduceau printr'un delicat joc de umbre şi lumini, de cel mai subtil efect.

Deşi modeleul ar fi unul din elementele esenţiale în sculptură, el dispăruse cu timpul, tocmai din pricina faptului că sculptorii clasici căutau din ce în ce mai mult să se desbrace de tot ce putea crea o impresie de sensualitate în jurul operei de artă. Şi mişcarea, şi modeleul sunt reintroduse în sculptura franceză de către Carpeaux.

Este adevărat că şi el pornise dela ideile timpului său. Primele sale apariţii în expoziţii sunt mai mult sau mai puţin în direcţia doctrinei clasice. Se simte totuşi, dintru început, atras de către Rude, care chiar consimte să-i dea lecţii. Tot ceeace era realist în arta aceluia, acea cunoaştere desăvârşită a naturii, calitatea apoi de meşteşugar a unui desăvârşit sculptor îl atrage, îl reţine pe Carpeaux. Opera lui Rude constitue pentru dânsul prima mare lecţie în viaţă, pe care o completează cu lecţia naturii. Desenează mult, studiază şi caută să-şi facă familiare diversele aspecte, diversele posibilităţi sub care se poate prezenta un trup omenesc. Se duce apoi la Roma, unde întâlneşte arta lui Michel-Angelo, sub dublul ei aspect: plastic şi pictural. Ea face

asupra lui Carpeaux o impresie enormă. Michel-Angelo nu era pe linia de preocupări a celorlalţi artişti pe care-i cunoscuse. Din contră, el reprezenta posibilităţile infinite, care nu existau la niciunul din înaintaşii imediaţi al lui Carpeaux, cu excepţia poate a lui Rude. Michel-Angelo îl interesează nu numai prin statuile lui, dar şi prin opera pictată, mai ales prin faimoasa Judecată din urmă. Pentru cine ştia să vadă şi să analizeze, ea putea fi un izvor nesecat de posibilităţi de prezentare ale nudului. Tot ce se poate închipui ca atitudine a unui

Fig. 101. — *Carpeaux: Portretul soţiei (Museul Toma Stelian).*

personagiu, bărbat sau femeie, în cele mai neprevăzute mişcări. era realizat magistral şi impecabil acolo.

Michel-Angelo îl mai învăţă ceva pe Carpeaux: importanţa anatomiei, adică cunoaşterea realităţii anatomice, ceeace el defineşte cu expresia: Vie anatomique. Şi clasicii se lăudau că cunosc corpul omenesc. Ei însă eliminau atâtea detalii din aspectul precis şi adevărat al vieţii, încât ceeace rămânea lua o formă impersonală şi rece, care nu putea să satisfacă pe un om cu imaginaţia aprinsă, cu simţurile atât de fine, cum era Carpeaux. Michel-Angelo singur îi arată de ce e capabil un artist care-şi cunoaşte meseria şi ştie ce e realitatea.

In aceeași vreme în care el cade sub influența lui Michel-Angelo alți germeni ai romantismului încolțesc în sufletul lui. Ei provin dela Dante și dela Divina Commedie. Astfel, de multe ori își pune întrebarea cum s'ar putea realiza plastic cutare sau cutare scenă, admirabil evocată de marele poet. Prietenii lui Carpeaux ne-au lăsat, în scrisori, amintirea conversațiilor pe care le aveau cu acesta, plăcerea de care era cuprins la gândul cum „tatăl lui Moise", adică Michel-Angelo, ar fi

Fig. 102. — *Carpeaux: Pescar Napolitan (Luvru).*

interpretat una sau alta din scenele celebre din Divina Commedie.

Acestea sunt elementele care, până către 1863, adică la întoarcerea sa la Paris, intră în formația lui Carpeaux. Curând după aceasta el termină stagiul la Roma. Și, cum este preocupat de cele două importante opere: Triumful Florei, de la Luvru, și Dansul, din fațada Operei din Paris, își strânge elementele care îi pot facilita sarcina ce întreprinde. Astfel întâmplarea face să meargă în Belgia, unde face cunoștință mai de aproape cu Rubens ‹Michel-Angelo și Rubens: unul îi dă măsura grandoarei la care se poate ajunge în sculptură, infinita

gamă de posibilităţi expresive, care se ascund în trupul omenesc; celălalt îi arătă tot ceeace voluptatea poate să extragă în artă dintr'un nud. Şi dela unul, şi dela altul, Carpeaux alege ceeace se potrivea cu temperamentul său. Iată deci că, graţie acestor influenţe şi mai ales a celei din urmă, completată cu sugestiile venite dela artiştii francezi din secolul al XVIII-lea — Fragonard în domeniul picturii, şi sculptorii

Fig. 103. — *Carpeaux: Ugolin (Luvru).*

mari de care am pomenit cu altă ocazie — Carpeaux ajunge să fie interpretul ideal al graţiei şi al voluptăţii femenine, într'una din epocile cele mai strălucite, din punctul de vedere al vieţei de curte, al rafinamentului luxului, al manifestărilor culturale.

La început mişcarea în statuile sale este poate ceva cam exagerată, totdeauna însă foarte expresivă, adică vorbind simţurilor prin acel modeleu pe care l'am definit; spiritului, prin cea mai inspirată compoziţie. Cu timpul însă, acest exces de ardoare, avântul care era poate

o consecinţă a tinereţii, se potoleşte şi el ajunge la una din operele capitale ale vieţii sale. Este un grup pentru fântână, aşezată azi la Paris în Avenue de l'Observatoire. E una dintre ultimele sale lucrări şi a văzut lumina într'una din perioadele cele mai chinuite ale scurtei vieţi a artistului. El nu renunţă cu totul la mişcare, însă o concepe desfăşurându-se mai lentă, aşa încât ea să se poată desvolta şi evolua în faţa noastră, cu o nobleţă suverană.

Cam în aceeaşi epocă el trece dela sculptura pitorească la o sculptură în primul rând plastică. Astfel, în primele sale opere întâlnim multe detalii care nu au alt scop decât să creeze pe suprafaţa statuii jocuri de umbre şi de lumini, să ne uimească prin calitatea execuţiei, prin urmele vizibile ale căldurei inspiraţiei. Aceste detalii nu absolut necesare dispar cu totul. Sculptura devine un raport de volum, de masse, de valori plastice, mai mult de cât de valori picturale. Aşa încât Carpeaux poate să spună spre sfârşitul vieţii, cu un oarecare regret, şi cu gândul la Michel-Angelo, ceeace Edouard Sarradin citează în biografia pe care i-o consacră în 1927: „J'ai eu le mouvement, la vie; j'aurais eu la force et la grandeur".

Fig. 104. — *Carpeaux: Princesa Matilda (Luvru).*

Se naşte, ca şi Watteau, la Valenciennes, la 1827, dintr'o familie săracă şi foarte modestă. Tatăl era zidar. Mama, o femee de treabă, slabă şi sub influenţa bărbatului. Sunt mai mulţi copii; abia dacă se găseşte pâine în toate zilele pentru toţi ai casei. Este de notat că familia lui Carpeaux va juca un rol ciudat în cursul existenţei artistului. Cum se întâmplă uneori, copilul care ajunge aşa de sus, faţă de restul rudelor sale, în contact aproape zilnic cu Imoăratul sau cu membrii curţei imperiale, devine pentru restul familiei „burghezul", care se cuvenea să fie exploatat. Şi tatăl, şi fraţii lui Carpeaux, chiar şi nenorocita sa mamă, inconştientă, împinsă de bărbatul său, nu fac altceva decât să caute, prin toate mijloacele, unele foarte reprobabile, să stoarcă cât mai mulţi bani, dela artist. Aşa încât, în ultima perioadă a vieţii sale, cea mai tristă, când, bolnav de cancer, viaţa îi era un adevărat chin, şi când înşurat cu o femee mult mai tânără care-l iubea şi care i se sacrificase, avea nevoie de linişte, existenţa lui e nesfârşit de complicată din cauza certurilor pentru bani dintre el şi familie, a neînţelegerilor cu soţia, provocate tot de părinţii lui.

Evident, toate aceste detalii din ultima parte a vieţii lui Carpeaux nu ne-ar interesa, dacă n'ar fi în legătură cu producţia sa artistică şi dacă n'ar privi pe unul din cei mai mari artişti pe care i-a avut secolul al XIX-lea

A intrat la Academia din Roma cu mare greutate; s'a prezentat la concurs de vreo 2—3 ori şi cu toate că lucrările sale erau cele mai meritorii, a fost mereu respins. Un exemplu mai mult decât de neprevăzătoare sunt uneori comisiile de examinare şi decât de perseverent este un adevărat artist. De altfel, această perseverenţă are la Carpeaux o origine foarte ciudată. In vremea tinereţii sale nenorocite, fiindcă din pricina sărăciei e nevoit să plece de acasă şi să se întreţină singur dela vârsta de 10 ani, prin prieteni el descoperă o carte, care trata despre educaţia voinţii. E opera unui oarecare Jacotot, de unde numele de jacotism, sub care este cunoscută această teorie pentru fortificarea caracterului. In această carte erau date fel de fel de reţete ca să ieşi din descurajare în viaţă. Carpeaux s'a conformat teoriilor lui Jacotot. De aceea, poate, în decursul tinereţei sale, întâlnim în scrisorile trimise de artist expresii ca aceasta: „Voinţa îmi impune să fac cutare lucru", sau încă: „am încredere în voinţa mea", etc. [1]).

Fig. 105. — *Carpeaux: Împărăteasa Eugenia (Luvru).*

El persistă deci în dorinţa de a merge la Roma şi reuşeşte în cele din urmă să fie admis în Academie. Aici însă are cu totul alte apucături decât cea mai mare parte a pensionarilor dela Villa Medici Director al Academiei era pictorul Schnetz, un elev al lui David, deci un clasic. Dar, cum acesta era un om cu mult respect pentru regulament, tot ce făcea Carpeaux i se părea, într'un fel sau altul, în conflict cu regulele şcoalei. Astfel el trebuia să execute anume lucrări, „les envois", care să se inspire din mitologie şi din istoria veche Carpeaux îşi alege însă ca inspirator pe Dante. Compoziţiile trebuiau să cuprindă trei persoane spre a se prezenta în formă de piramidă: a lui are cinci.

In cele din urmă şi cu toate piedicele Carpeaux reuşeşte să termine lucrarea numită Ugolin, cu totul sub inspiraţia lui Michel-Angelo. El mai execută un portret remarcabil de femee, cel al soţiei ambasa-

1) Cf. Sarradin; op. cit. passim.

dorului francez pe lângă Vatican, şi un portret de bărbat. Prin aceste opere se recomandă mai întâiu amatorilor italieni, apoi înaltei societăţi franceze. Astfel, la întoarcerea sa la Paris el este prezentat Princesei Matilda, ruda Împăratului, este recomandat la Curte şi viitorul lui e asigurat. I se comandă mai întâiu o decoraţie pentru una din aripile noui ale Luvrului. Este grupul Florei, executat sub puternica impresie ce-i lăsase Rubens, după călătoria la Bruxelles. In sfârşit, ultima mare lucrare este aceea fântână pe care-o termină cam în acelaş timp, ca un omagiu adus concetăţeanului său, lui Watteau, la Valenciennes.

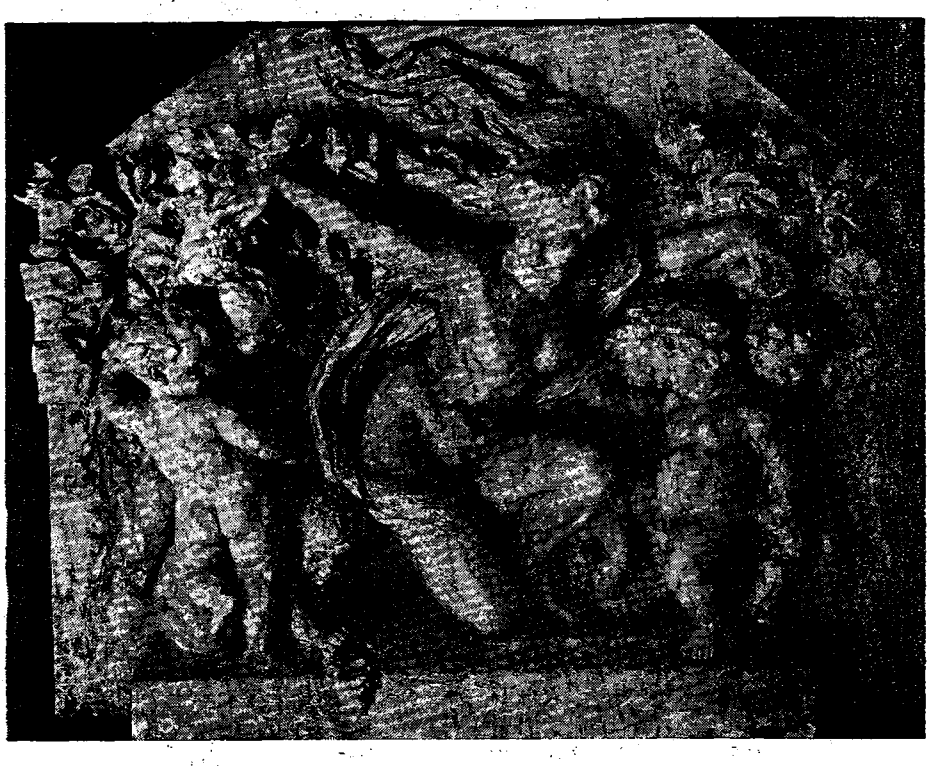


Fig. 106. — *Carpeaux: Flora. (Palatul Luvrului).*

La 1875 el moare, ocrotit în ultimele luni ale vieţii de prinţul George Ştirbey. Acesta se găsea atunci la Paris, unde remarcă şi cumpără una din ultimele opere ale artistului, L'Amour blessé. Prinţul român află de boala şi necazurile lui Carpeaux, îl invită la Nisa, apoi la Courbevoie, aşa încât sculptorul moare sub acoperământul şi sub ocrotirea acestuia. In colecţia prinţului Ştirbey se găseau carnetele cu desenuri, pe care Carpeaux i le lăsase, ca un omagiu. Cele mai mult de 150 de albume, au fost împărţite apoi de Ştirbey între Luvru, Academia de arte frumoase din Paris şi muzeul din Valenciennes.

Carpeaux a făcut şi interesantă pictură. La muzeul Toma Stelian

se găseşte un tablou al artistului, una din operile sale capitale în acest sens, reprezentând soţia şi pe unul din copii (Fig. 101)

Printre primele sale opere se remarcă un pescar napolitan, conceput şi executat la 1858, sub puternica amintire a lui Rude; (Fig. 102):

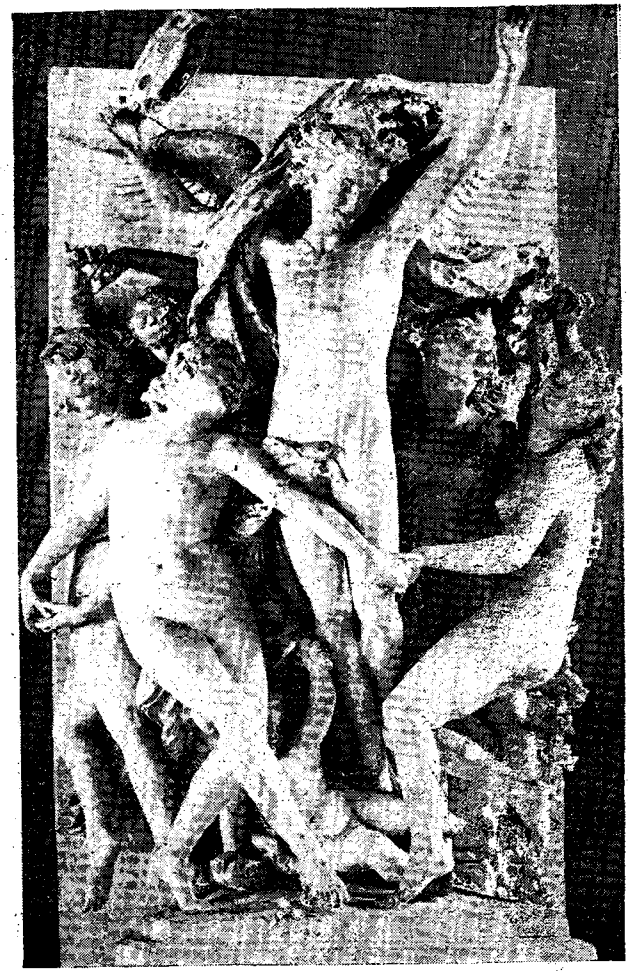


Fig. 107. — *Carpeaux: Dansul (Ghipsul de la Luvru).*

aceiaşi atitudine, aceiaşi graţie a trupului de adolescent, acelaşi optimism şi acelaş meşteşug impecabil.

Mulţumită lui Michel- Angelo, Carpeaux se liberează însă de amintirea trecutului imediat şi de lecţiile contemporanului său ilustru. El părăseşte terenul gingăşiei, pentru cel al eroicului şi al dramaticului. Nu uită că predecesorul său, Rude, îl învăţase să nu se depărteze de na-

tură. Simte însă nevoia de mai mult avânt, şi acest avânt el îl câştigă din contactul cu incomparabilul maestru al Renaşterei.

Ugolin, în Dante, era un personaj cunoscut, închis de duşmani într'un turn, împreună cu fiii săi, şi lăsat să moară de foame. Nimic mai grozav decât tortura morală a unui părinte care îşi vede copiii

Fig. 108. — *Carpeaux: Charles Garnier (Opera Mure).*

stingându-se în faţa lui, încetul cu încetul. Carpeaux a reprezentat pe Ugolin în momentul în care-şi muşcă mâinile de durere: O temă cu adevărat patetică. Artistul face nenumărate desene şi studiază atitudinea ce trebue să dea şi grupului, şi fiecăruia din personaje. (Fig 103).

In opera definitivă, în bronz, tipul fizic, mai ales figura tatălui, felul în care e redat trupul, sub impresia durerii fizice, sunt înrudite cu operele sculptate ale lui Michel-Angelo sau cu nenumăratele figuri

eroice din Capela Sixtină, care epuizează oarecum posibilitățile de expresie ale nudului omenesc.

Dar, în afară de aceasta, mai constatăm încă ceva în acest grup. amintirea tiranică a lui Laocoon. Statua faimoasă era considerată pe atunci ca o culme a artei, ca unul din momentele supreme ale sculpturii grecești. Carpeaux este și el muncit de gândul să reușească ceva ase-

Fig. 109. — *Carpeaux: M-elle Fiocre (Luvru).*

mănător, adică să redea aceeași durere, același sentiment tragic, însă servindu-se de mijloacele lui Michel-Angelo. Prin această lucrare Carpeaux reușește cu adevărat să atragă asupra lui atenția contemporanilor.

Personajul care joacă un rol însemnat în viața marelui sculptor, hotărăște în mare parte de împrejurările în care el își va exercita arta e princesa Matilda. Princesa avea mare trecere la curtea imperială și, mai ales în chestii de artă, își impune adesea punctul ei de vedere. Carpeaux o câștigă arătându-i opere de ale sale și făcându-i bustul

care, ca stil, ne pare demn de a figura alături de cele ale lui Bernini, Houdon sau alţi mari scrutatori ai fizionomiei umane. (Fig. 104). Nu mai puţin reuşit este bustul Împărătesei Eugenia, femeie cu mult mai frumoasă decât vara Împăratului, Princesa Matilda (Fig. 105).

Graţie acestor împrejurări şi mai ales a protecţiei ultimei, sculptorul isbuteşte să ia comanda decoraţiei pavilionului Florei zidit

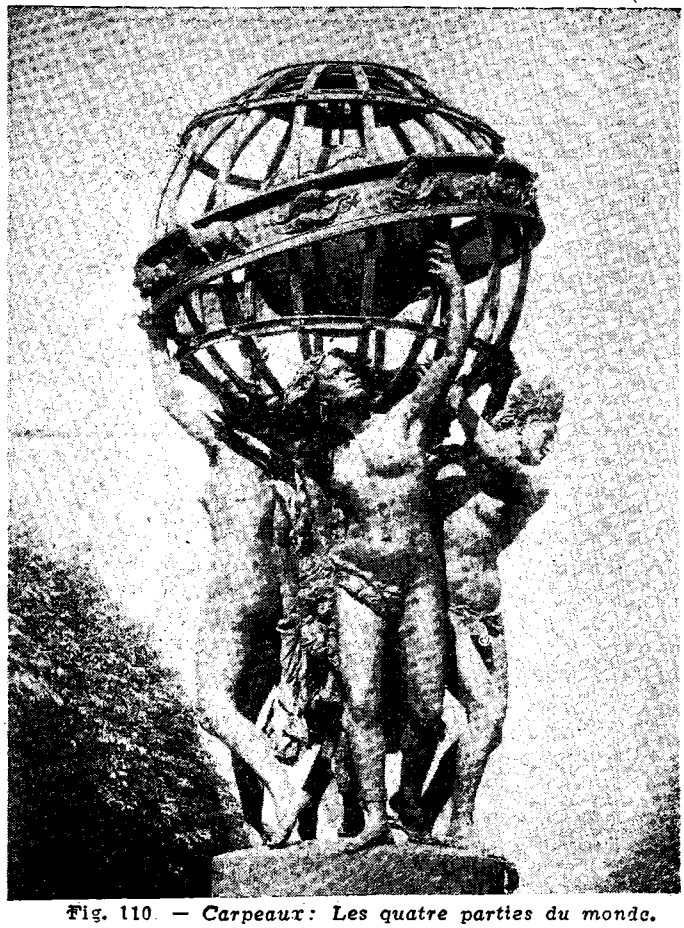


Fig. 110 — *Carpeaux: Les quatre parties du monde.*

de Napoleon III, ca o aripă a Luvrului. In acest pavilion trebuia să figureze un fronton şi un relief înalt.

Dar nu frontonul era partea preţioasă şi originală a decoraţiei, ci reliefu! în care e reprezentată Flora. Examinând această operă, aşezată pe faţa pavilionului care priveşte spre Sena, ne dăm seama pentru ce Carpeaux trece drept unul din cei mai sinceri, mai abili şi mai înţelegători interpreţi ai trupului femeii Toată voluptatea secolului al XVIII-lea şi toată înţelegerea pentru ceeace constitue farmecul unui

nud din pictura lui Rubens se regăsesc aici. Graţia acestei figuri, gesturile ei naturale dar atât de armonioase, jocul donatellian al copiilor din jurul ei, florile care-o înconjoară, bucuria care emană din grup, fac din el unul din cele mai înalte momente ale artei din secolul al XIX-lea. (Fig. 106).

In Dansul, pentru Opera din Paris, o altă problemă i se punea lui Carpeaux: cum se animeze marmora, cum să facă din piatră, care e prin esenţa ei o materie grea, ceva care să-şi piardă greutatea şi să evoace iluzia uşurinţei trupului care dansează.

Pentru Opera din Paris Garnier, arhitectul ei, avea nevoe de mai multe grupe decorative, între altele de două, care să reprezinte muzica şi dansul, la intrarea edificiului. La început se gândise să dea grupul muzicii lui Carpeaux şi pe al dansului unui alt artist; ei au schimbat între ei rolurile şi astfel Carpeaux a ajuns să realizeze dansul. Pentru aceasta şi-a adus aminte, între altele, de veselia exuberantă a ţăranilor şi ţărancelor italiene pe vremea culesului viilor şi-a ales ca temă reprezentarea mişcărei lor vertiginoase. O dată mai mult împrejurările fac ca el să aibă legături cu ţara noastră. Figura din mijloc, una din cele mai radioase expresii din artă, geniul inspirat al dansului, reprezintă pe prinţesa Racoviţă, o femee cam aventurieră, însă celebră prin frumuseţea ei, acea care e la originea morţii fruntaşului socialist Lassalle.

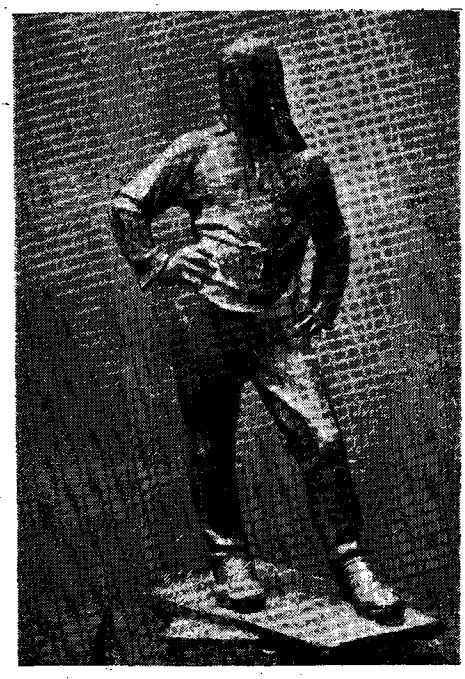


Fig. 111. — *C. Meunier: Hamal din port (Jeu de Paume).*

Femeea aceasta, atrăgătoare, deşteaptă, graţioasă, liberă ca purtare, l-a cunoscut pe Carpeaux. El a rugat-o să-i pozeze pentru figura din mijloc şi ea a consimţit. Trupul nu e al unei femei, ci al unui adolescent, dar capul e al princesei Racoviţă.

Publicul din Paris a fost scandalizat de această lucrare, ce ieşea cu totul din linia operelor cu care era obişnuit. Natural că în sculptura clasică nudul nu lipsea, însă un nud atât de sincer, de franc, de realist simţit, nu se mai văzuse în artă din secolul al XVIII-lea, dela Houdon. Publicul a considerat că e o impertinenţă şi o lipsă de pudoare să se expună în mijlocul oraşului, în văzul tutulor, o lucrare ca aceeasta, care deştepta fel de fel de idei turburi în imaginaţia privitorului. O adevărată campanie a început contra ei. S'a mers atât de departe, încât un energumen a aruncat chiar o sticlă cu cerneală, ca să întunece nudi-

ţăţile prea evidente. Azi se consideră unanim că ea constitue una din podoabele reale ale Parisului. (Fig. 107).

In timpul acesta Carpeaux execută o serie de busturi remarcabile, cum e acela al lui Garnier, arhitectul Operei (Fig. 108), al câtorva doamne dela Curte şi al unei actriţe celebre, M-lle Fiocre. (Fig. 109).

Una din lucrările ultime, şi ea o operă capitală, este fântâna, numită a ce lor Patru Părţi ale Lumii. Artistul a pornit dela ideea că pământul se învârteşte. Ca să reprezinte cele patru părţi ale lui, el şi-a închipuit figurile dând impresia că se învârtesc şi ele în jurul sferei, pe care o susţin într'o mişcare uşoară, dar într'un ritm egal. Şi astfel a dat fântânei drept piedestal patru trupuri femeeşti, svelte, puternice, minunate, simbolizând rasele ce populează globul nostru, ţinând pe umerii lor sfera, înconjurată de zodiac. Problemă extrem de dificilă, fiindcă figurile trebuiau în acelaş timp să pară că se mişcă şi să constitue un perfect suport, solid şi în armonie cu partea monumentului care se ridica deasupra. (Fig. 110).

Fig. 112. — *C. Meunier: Puddler.*

In restul Europei, singura personalitate cu adevărat mare în domeniul sculpturei este Const. Meunier, despre care am vorbit ca pictor. Operile sale de o sinceritate impresionantă, străbătute de o dragoste caldă pentru cei care-i serveau de model, în genere minerii şi soţiile lor, dramatice uneori, atunci când autorul lor îşi îndrepta privirea, aşa cum o făcuse într'unele din tablourile sale, nu asupra unui individ singuratic, ci asupra unui grup, teribile chiar, atunci când era vorba de unul din numeroasele accidente întâmplate în puţuri, sunt cunoscute în toată Europa şi se găsesc azi răspândite în cele mai mari muzee. Ceva din sentimentul duios, cu care Millet privea la ţăranii francezi, la cei mai nenorociţi, transpiră şi în sculptura lui Meunier, poate de o nuanţă încă mai virilă, totdeauna servită de o execuţie magistrală. Meunier porneşte dela o imagine sintetică, în care numai esenţialul este reţinut. Este ceea ce-i dă acea înfăţişare cu adevărat plastică, mergând uneori până la monumentalitate, calitate din ce în ce mai rară în arta dela finele secolului al XIX-lea, pe care nici chiar marele Rodin n'o atinge în totdeauna.

Un hamal din portul Anvers, din care un exemplar este la mu-

eul dela Jeu de Paume din Paris, este o figură îndrăzneaţă şi puter·ică, de un realism sănătos, fără nimic din teatralul şi exagerările altor „realişti", contemporanii lui Const. Meunier şi întrucâtva imitatorii lui, căci acesta făcuse şcoală. Singur Dalou, la Francezi, reuşeşte opere de atât de sobră grandoare (Fig. 111).

Un tip de minier (le Puddler), tot un bronz, cu o figură aspră şi chinuită, amintind de unele figuri populare din tablourile lui Brueghel cel Bătrân, este încă mai caracteristic pentru arta lui Meunier. Orice detaliu mărunt a dispărut, lăsând loc numai acelor volume ce sunt cu adevărat expresive (Fig. 112). Un sentiment încă mai tragic, apare în-

Fig. 113. — *C. Meunier: La Glèbe. (Bruxelles).*

tr'o serie de înalte reliefuri din muzeul din Bruxelles, consacrate soartei omului legat de glie. Cel mai cunoscut poartă titlul: la Glèbe. Cei doi robi ai pământului, doborâţi de povara oboselei, trag parcă la jug, într'un peisaj indicat într'un stil pitoresc, neobicinuit la Const. Meunier (Fig. 113). In sfârşit, ca ultimă reproducţie am ales le Grisou, victima exploziei de gaz din puţul minei, întinsă jos, nemişcată, în timp ce femeia lui, într'o puternică verticală, priveşte îngrozită. Ceva din amintirea grupelor italiene de Pietà se găseşte la originea acestei îndrăzneţe compoziţii (Fig. 114).

Napoleon al III-lea, ca şi predecesorul şi modelul său permanent. Napoleon I, a fost un mare constructor, iubitor de clădiri măreţe, des-

tinate să impresioneze poporul şi să-i perpetueze numele. Parisul este străbătut în toate direcţiile de strade largi şi luminoase; pieţele şi grădinele publice primesc statui şi monumente, într'o măsură neobicinuită nici chiar la un popor, cum erau Francezii, la care acest fel de omagiu era socotit normal şi oarecum obligatoriu. La încrucişarea bulevardelor nou croite se ridică teatre ori alte clădiri publice. In scurt, din vechiul Paris nu rămân decât numai prea puţine resturi, pe deoparte fiindcă cartierele cu aspect medieval erau foarte nesănătoase, pe de alta — motiv care, când e vorba de poliţia celui de al doilea Imperiu are importanţa lui — pentru că de acolo, de multe ori, porneau insurecţiile, în orice caz acolo existau celulele celor nemulţumiţi cu politica guvernului.

Pentru realizarea planurilor sale grandioase Napoleon al III-lea a avut norocul de a găsi câţiva colaboratori devotaţi, inteligenţi, talentaţi.

Fig. 114. — *C. Meunier: Le Grisou (Bruxelles).*

Unul este primarul oraşului, Eug. Haussmann; ceilalţi sunt arhitecţii Lodovico Visconti (mort în 1853, deci curând după proclamarea Imperiului), Hector Martin Lefuel (1810—1881), constructorii Luvrului celui nou, şi Ch. Garnier (1825—1898), autorul planului celui mai somptuos monument din acea vreme, Opera Mare din Paris.

Luvrul, reşedinţa cea veche a Regilor Franţei, trebuia legat cu palatul Tuileries, unde şedea de preferinţă Impăratul. Erau necesare acomodări pe o scară întinsă, pentru a unifica construcţii datând din epoce aşa de variate; refaceri de faţade uneori; mascări de denivelări, totul într'un stil de o exuberantă şi bogăţie — aşa cum se înţelegea noblefea arhitecturei la curtea Impăratului — luxos, în materiale rare şi felurite, stil în compoziţia căruia intrau cele mai variate elemente. Evident, principiul dela care porneau autorii noilor proecte era eclectismul, practicat pe o scară nemai întâlnită până atunci, mergând dela

împrumuturi făcute templelor arhaice greceşti, până la Bernini şi mai încoace de Bernini. Evident, nu se poate nega, atunci când Luvrul cel nou e privit în ansamblul lui, o impresie impunătoare, aerul solemn ce se cuvine unei reşedinţe regale, a unei construcţii care să servească de locuinţă, nu numai unui puternic monarh, dar şi întregei curţi a acestuia. Şi, să nu uităm, ceeace a rămas azi, după incendiul palatului Tuileries, nu-i decât o parte din ceeace exista atunci. Nicăieri în Europa, decât poate la Burgul din Viena, nu avem o reşedinţă mai măreaţă, într'o mare capitală. In plus, cei doi arhitecţi, pentru efectuarea detaiilor ornamentale, au făcut apel la cei mai buni executanţi, uneori la artişti de importanţa lui Carpeaux, cum a fost cazul pentru Pavilionul Florei (Fig. 115 şi Fig. 116).

Ch. Garnier este poate de o clasă şi mai înaltă. Se formase temeinic cu cei mai mari arhitecţi din vremea lui, între alţii şi sub

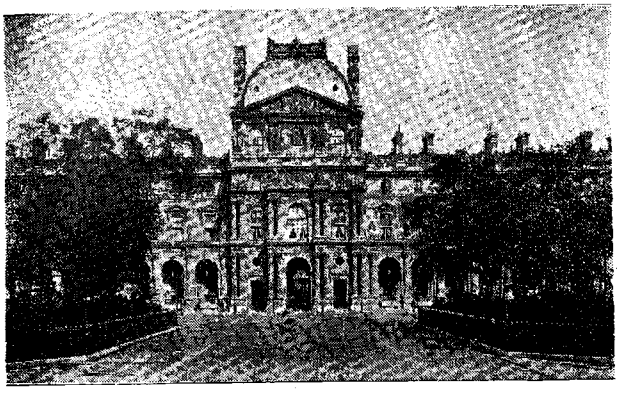


Fig 115. — *Visconti şi Lefuel: Luvrul cel nou.*

Viollet-le-Duc. Călătorise apoi în toate regiunile unde se găsea un monument important de studiat, în Italia şi în Grecia, ca pensionar al statului. Adusese de pretutindeni note, planuri, schiţe de detalii, aşa încât aceste documente formau o colecţie care impresiona chiar pe confraţii săi cei mai studioşi. In 1860 Napoleon, dorind să construiască un local de operă, deschide un concurs. Din cei aproape două sute de concurenţi, Francezi şi streini, Ch. Garnier e desemnat ca învingător. Imediat apoi se începe construcţia faimosului teatru, cel mai mare şi mai impozant din lume în felul lui, construcţie care durează cam cincisprezece ani.

In vremea lui fusese considerat ca o capodoperă a arhitecturei, ceeace într'un fel era. Azi, în epoca noastră pusă pe raţionalism şi simplificare, deşi i se recunosc eminente calităţi şi o valoare superioară ca document, punând în evidenţă gustul şi preferinţele uneia din epocile cele mai strălucite din istoria lumei, suntem dispuşi a-i găsi multe defecte.

Stilul „grand opéra" a devenit un termen de ironie pentru orice

construcţie prea încărcată de ornamente, pentru tot ce răspunde preferinţelor unor parveniţi, de curând îmbogăţiţi. Criticile n'au lipsit, din partea unor artişti adevăraţi, simţitori la buna arhitectură, nici în vremea construirei. Barye califica întreaga clădire, cu infinitele sale decoraţii în relief, „de haute confiserie".

Şi Garnier era un eclectic şi nu putea să nu fie, dacă dorea să placă Impăratului şi curţei. In acea atmosferă, în care se preţuia „tradiţia", în care se căutau toate pretextele, pentru a se arăta legătura cu vechea monarhie franceză, în care stilul Pompadour reapărea în mobilier, artistul favorit trebuia să se adape la toate aceste izvoare şi chiar să meargă mai departe, la izvoarele izvoarelor. Garnier era un savant, am spus-o. Planurile sale de reconstrucţie a templului polichrom din Egina făcuseră o vâlvă enormă şi căpătaseră aprobarea,

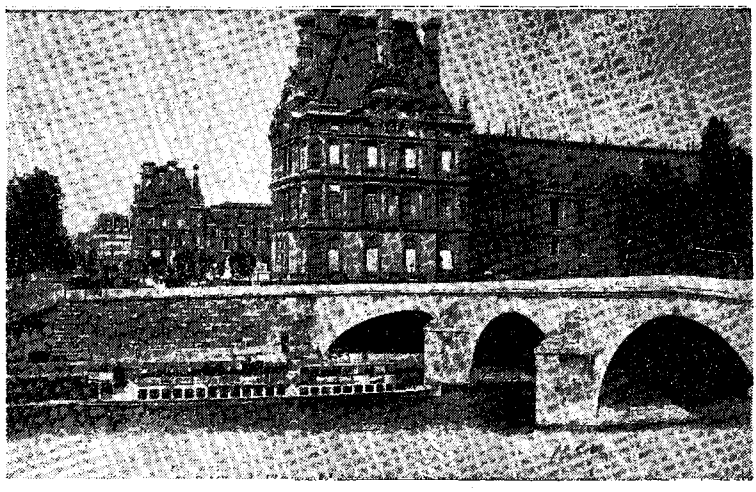


Fig. 116. — *Visconti şi Lefuel: Luvrul cel nou.*

prin demonstrarea că vechile construcţii din secolul al VI-lea a Chr. erau polichrome, a tutulor arheologilor El avea deci un câmp imens în faţa sa — dela acest secol al VI-lea până la finele secolului al XVIII-lea — de unde să-şi aleagă elementele arhitectonice. Cu un simţ rar al armoniei, el este în stare să aducă o unitate deplină în atât de disparate detalii, să facă din imensul monument un tip de clădire cu totul reprezentativ, în felul său. Şi, cum nimeni nu-i precupeţise mijloacele, cele mai preţioase şi mai rare materiale sunt întrebuinţate: aurul din belşug, bronzul, marmorele, brocardele de mătase, la interior, cu profuziune, într'un lux orbitor. Ca şi cum faţada, cu colonada şi cu grupele ei sculptate, scara, — imitată după cea a teatrului din Bordeaux numai de proporţii uriaşe, — n'ar fi marcat în deajuns destinul sărbătoresc al construcţiei, el îi încarcă încă coperişul cu fel de fel de ornamente de metal şi grupe simbolice de piatră. Ceeace a făcut pe unii să compare întreg monumentul cu una din acele arii de bravură, atât

de preţuite de melomanii timpului, în care greutăţile erau grămădite cu nemiluita, pentru a da ocazie cântăreţului să-şi arate şcoala şi îndemânarea excepţională. (Fig. 117).

Pornind dela aceleaşi principii, aplicate însă de arhitecţi mult mai lipsiţi de măsură poate şi mai puţin cultivaţi, Joseph Poelaert în Belgia (1817—1879), Guglielmo Calderoni (1845—1916) şi Giuseppe Sacconi (1853—1905) în Roma, construesc, primul Palatul de Justiţie din Bruxelles, cel de al doilea pe cel din Roma, iar cel de al treilea monumentul Regelui liberator, dela poalele Capitolului. In toate trele intenţiile sunt ambiţioase, realizarea lamentabilă. E greu de închipuit ceva mai bombastic, mai lipsit de logică, mai obositor pentru spirit şi mai copleşitor, decât oricare din aceste construcţii imense, adevărate modele de rău gust. Cazul ultimului, al monumentului de lângă Capitol, se mai complică prin sculptura, — într'o marmoră zaharoidă —,

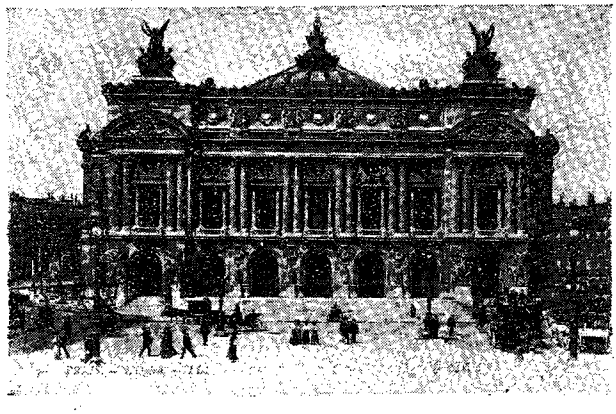


Fig. 117. — *Gh. Garnier: Opera Mare.*

turmentată, confuză şi lipsită de orice calitate reală, a lui Angelo Zanelli (1878—?).

Reacţia la aceste negaţii ale bunei arhitecturi nu putea veni dela o ţară stăpânită de spiritul clasic. In fond, desfrâul ornamental din toate aceste monumente este format dela detalii luate din construcţii pe care toţi le admirau, împreunate însă în ciuda oricărei logici şi necesităţi reale, în ciuda mai aleş a bunului simţ. Un Olandez, H. P. Berlage (născut în 1856 — mort de curând), scandalizat de proporţia pe care o luase în Europa arhitectura încărcată de zorzoane inutile, care nu se justificau cu nimic, consideră că a venit momentul să se procedeze la o eliminare a tot ce nu e necesar într'o construcţie, inaugurează ceeace s'a numit stilul raţional în arhitectura timpului nostru. Echilibru de mase, bineînţeles, însă simplicitate pretutindeni, linii drepte ce mărginesc volume geometrice, material solid şi aparent, fără acea mască de stucuri şi sculpturi ieftine. Cele două clădiri ridicate după planurile sale sunt Rijks museum din Amsterdam, în care autorul planului, încă timid, nu renunţă cu totul la amintirea clasică, cel puţin

în ce privește forma și dispoziția deschizăturilor, și Bursa din Amsterdam, în care ideile sale apar cu mai multă claritate (Fig. 118)

Inceputul era făcut. Tot un nordic, Ragnar Ostberg, zidește

Fig. 118 — *Berlage: Bursa din Amsterdam.*

primăria din Stockholm, — această Veneție a Nordului, — în care, despuiate de orice ornament inutil, apar tocmai anume siluete din adevărata Veneție: Campanile și Palatul Dogilor, combinate împreună. Dar aceasta ne duce dincolo de anul 1900, limita volumului nostru.

Impresionismul

Importanţa lui Manet şi a grupului impresioniştilor, reprezentanţii curentelor celor mai originale şi mai viguroase, nu numai în pictură, dar în întreagă arta, către sfârşitul secolului al XIX-lea, nu s'ar putea înţelege fără Courbet şi fără realizările acestui excepţional artist. Courbet arătase, între altele, că arta adevărată n'are nimic comun cu regulile în care o îngrădeau Academia şi juriul Salonului oficial. El mai demonstrase că subiectele pot fi şi trebuesc luate din viaţa reală, din orice manifestare a ei, din ceea ce trăeşte împreună cu artistul, îi este familiar. Nu e deci deloc necesar să ne adresăm mitologiei şi alegoriei, pentru a face un bun tablou, oricât ar fi fost de preţuite aceste două surse de inspiraţie în lumea contemporanilor [1]). Dar el demonstrase ceva mai mult — iar în artă chestiunile de execuţie, adică de meşteşug, sunt cu mult mai importante şi mai pline de consecinţe decât cum se crede de obiceiu — el demonstrase, zic, că felul în care se poate executa o bună pictură n'are nimic comun cu maniera acelora care se bucurau atunci de favoarea publicului şi de protecţia lumei oficiale. Că un adevărat pictor trebue să nu ignoreze tradiţia, nu mai încape îndoială; însă tradiţia, aşa cum o formulaseră prin opera lor marii reprezentanţi ai artei din secolele trecute. In plus, că opera de artă serveşte spre a pune în lumină calităţile de sinceritate, de onestitate, de convingere intimă, adică devine oglinda temperamentului fiecărui artist.

Courbet însă trecuse alături de viaţa modernă a Parisului, fără să aibă aerul că o cunoaşte, şi aceasta nu va fi fără urmări. Pictase Ornans-ul său natal, pictase subiecte din realitatea imediată, dar luate aproape totdeauna, numai din anumite strate sociale. Aşa în cât, cu toate teoriile şi enormele sale calităţi de pictor, el nu se arătase simţitor la însuşirile proprii mediului parizian constituit din clase suprapuse şi din intelectuali, adică ale celui care dă strălucirea epocei lui Napoleon al III-lea.

In acească vreme de viaţă uşoară, de bună stare materială, de distracţii variate şi rafinate de noapte, de descoperiri ştiinţifice de mare importanţă, de mare prestigiu al literaţilor, el trăise ca un om căruia, evident, îi convenea să guste din plăcerile acelei vieţi, dar care nu le considera potrivite ca să intre în arta veritabilă. Rămăsese

---

1) Este cunoscută butada lui Courbet: „Cum aş putea picta îngeri, când n'am văzut niciunul, niciodată ?".

ţăran, cu anume prejudecăţi şi, probabil, considera că există un fel de incompatibilitate între natura de artist, aşa cum şi-l imagina el, şi anume aspecte mai libere ale vieţii pariziene din acea vreme.

Care sunt acele subiecte? Ca să înţelegem de ce este vorba, este necesar, să ne reprezentăm capitala Franţei ca un centru al întregei lumi cevilizate occidentale. De aceea se cuvine să ne oprim puţin asupra evenimentelor ce au loc în acest oraş, fără cunoaşterea cărora ne-am explica mai greu anume aspecte ale artei. Care aspecte? Incontestabil este vorba de un mediu aparte, de anume profesii, în marginea societăţei, de anume clase sociale, pe care arta le neglijase până atunci, fie că le considerase nedemne de a pătrunde în domeniul de unde ea se inspira, mai nedemne poate chiar decât subiectele, uneori vulgare, pe care le tratase Courbet, fie că temperamentul şi însuşirile proprii, ca să ilustreze asemenea subiecte şi ca să se inspire dela astfel de teme, nu apăruseră încă.

Iată deci o gamă de motive, care împreună ilustrează tonul particular al vieţii dela sfârşitul secolului, „la vie fin de siècle", şi care aşteaptă încă pe interpreţii demni de ele. In acelaş timp, arta occidentală face o descoperire, care va avea o nebănuită înrâurire, mai ales asupra impresioniştilor şi asupra artiştilor străini trăind în societatea acestora şi care — fară să facă parte propriu zis din acel grup — nu pot fi înţeleşi dacă-i considerăm independent de el, cum ar fi, de pildă, Whistler. Descoperirea aceasta priveşte frumuseţea şi originalitatea estampei japoneze. Japonezii, imitând pe Chinezi, dar în acest domeniu mergând mai departe ca aceştia, s'au arătat incomparabili într'o artă minoră, în gravura de lemn în culori. In ţara de origine, ea constituia un produs rezervat poporului de rând. Clasele nobile, oamenii cu pretenţia să reprezinte adevărata înaltă cultură extrem orientală, disprețuiau această formă de artă, — deosebită de cea „clasică", inspirată de China, — lăsată pe seama locuitorilor dela mahala, a meseriaşilor, a lucrătorilor din pieţe şi porturi, a publicului ce umplea sălile de teatru. Estampa japoneză avea un scop, care s'ar asemăna, până la oarecare punct, cu cel indeplinit în Franţa de aşa numitele „Images d'Epinal", pe care lumea noastră de astăzi le-a înlocuit cu oribilele cromolitografii, pe pereţi, prin toate oraşele de provincie, în cofetăriile de mâna a doua, la coiffeuri, în cafenele, în mici ateliere.

In efectuarea acestor opere fără însemnătate aparentă, se întâmplase însă ca Japonezii să arate un dar aşa de evident şi atâta noutate de expresie, încât astăzi ele sunt puse, ca gen de artă reuşit, semnificativ pentru însuşirile unui mare artist, alături de gravurile celebre, pe care le cunoaşte istoria graficei occidentale. Aceste estampe japoneze multă vreme nu ieşiseră din ţara lor de origine. Din întâmplare, către 1860, ele încep să fie cunoscute în Europa. Apar mai ales în ceainăriile chinezeşti de prin Londra şi Olanda. Tot în Olanda, unul din artiştii aparţinând impresionismului, le găseşte, uimit de frumusetea şi noutatea lor, la un băcan. Acesta, cu piesele cele mai rare, împacheta marfa pe care o vindea clienţilor. Aşa şi-a făcut apariţia în Europa gravura în lemn japoneză. Odată la îndemâna artiştilor, aceştia văd

dintr'odată tot profitul şi toată învăţătura ce pot trage din producţia extrem orientală pentru renovarea artei occidentale.

Şi ce observau ei în aceste estampe? Vedeau mai întâiu subiecte cu totul diferite de cele la care se opreau obicinuit pictorii europeni. Estampele acestea sunt cunoscute în Japonia sub un nume care s'ar traduce în limbile noastre prin ceva analog cu expresia „viaţa care trece". Deci în ele apăreau cele mai felurite aspecte ale traiului zilnic. Erau mai ales fel de fel de scene din oraş, profesii, până şi cele mai umile, aspecte caracteristice dela ţară, peisagii celebre, grupe din aglomeraţiile urbane ori rurale, etc. Pentru artişti care-şi propuneau să lărgească sursa de inspiraţie a picturei, ele se prezentau ca nişte sugestii directe şi extrem de profitabile pentru orice pictor dispus să redea în opera lui viaţa contemporană, căci erau tocmai subiectele pe care, cu atâta libertate şi înţelegere pentru mişcare şi atitudine, le producea artistul japonez.

Europenii mai constatau încă ceva: felul extrem de original cum japonezii puneau în pagină, adică prezentau compoziţiile lor.

Astfel, pe când o compoziţie europeană tindea totdeauna la ceva care să semene, mai mult sau mai puţin, cu gruparea în piramidă, de care se serviseră vechii artişti ai Renaşterei şi toate şcoalele celebre de atunci şi până azi, Japonezii, în dorinţa de a fi cât mai veridici, de a da cât mai mult impresia „vieţii care trece", fără se aibă aerul că se ocupă de o grupare armonică, aşează oamenii şi obiectele la întâmplare, indiferent de situaţia personagiilor unele faţă de celelalte. In fiecare stampă s'ar zice că e vorba de un pătrat, luat aproape la întâmplare, din lumea înconjurătoare, cu peisagiul şi persoanele cuprinse între cele patru laturi ale lui.

Prima impresie ar fi că Japonezii n'au nici cea mai mică preocupare de compoziţie. In realitate însă, e vorba de un rafinat şi subtil subterfugiu, pentru ca să facă să se creadă că arta lor este perfect sinceră şi cât se poate de conformă realităţii; însă, la baza unei puneri în pagină aşa de ciudată, se dovedeşte un gust extrem de sigur şi un sens profund pentru o aranjare neprevăzută.

A treia însuşire a acestor gravuri este armonia curioasă şi cu totul fermecătoare a coloritului lor. Artiştii japonezi executau desenele lor în aşa fel, încât ele să poată fi reproduse prin gravuri în lemn. Un bloc de gravură în lemn nu putea însă să imprime o dată, decât o singură nuanţă. Şi fiindcă într'o gravură erau mai multe culori, ei erau nevoiţi să recurgă la tot atâtea planşe (blocuri), câte culori cuprindea desenul original. S'a ajuns astfel la 30—40 de planşe, adică la tot atâtea treceri ale hârtiei pe sub presa de imprimat. In cele de mai bună calitate însă există un număr mai redus de tonuri. In vederea lor artiştii recurg la o simplificare, care se traduce în fiecare planşă prin câteva pete de proporţii destul de întinse, cu neglijarea nuanţelor în detaliile neînsemnate. Artistul dă astfel impresia că motivul se poate reduce la câteva pete de tonuri plate, de oarecare proporţii, puse unele lângă altele. Vom vedea ce profit trag impresioniştii din această constatare.

In sfârşit, tot estampa japoneză punea la îndemâna artiştilor eu-

ropeni o metodă de a observa obiectele din natură şi de a le reduce la trăsăturile lor esenţiale, tocmai prin necesitatea în care se găsea artistul de a elimina anume detalii inutile. In fond, un procedeu sintetic, rezumativ, în desen ca şi în acordurile de tonuri

Când artiştii, care căutau să se libereze de rutina academică, fac cunoştinţă cu acest product oriental, ei rămân uimiţi de simplicitatea unor atari procedeuri, dar şi de efectele fermecătoare, cu toată impresia de realitate vie, pe care o produceau. Şi astel, pe nesimţite, pe deoparte pornind dela teoriile lui Courbet, mai ales dela realizările acestui mare pictor, pe de alta dela estampa japoneză, se face trecerea, către 1860—1865, dela realism la impresionism.

Artiştii care vor urma grupul impresioniştilor şi cei care, fără să fie impresionişti, sunt şi ei consideraţi ca nişte novatori, dar n'au destulă îndrăzneală şi poate nici destulă personalitate ca să aducă cu ei un spirit atât de turburător ca al celorlalţi, în anul 1863 se găsesc grupaţi cu toţii în faimosul Salon al Refuzaţilor. La această dată juriul Salonului respinsese o şi mai mare mulţime de pictori, ca de obiceiu. Motivul era că lucrările nu răspund principiilor eterne ale artei; că autorii lor au o atitudine revoluţionară, aproape indecentă, în materie de estetică. Se întâmplă însă că artiştii respinşi, erau tocmai cei care vor face celebră epoca în care trăesc. Impăratul Napoleon însuşi, mişcat — se pare — de asprimea juriului, a îngăduit acestor „refuzaţi" să expună lucrările lor într'o sală, care se găsea din întâmplare tocmai în faţa Salonului oficial. Şi astfel, la 1863, se constitue grupul refuzaţilor, din care mai târziu se vor alege impresioniştii şi alţi câţiva, de mai mică valoare, totuşi destul de personali şi în opoziţie cu crezul lumei oficiale.

Printre aceştia, cel pe care toţi îl considerau cu respectul, aproape cu veneraţia datorită unui şef, deşi nu el va fi codificatorul impresionismului, este Edouard Manet. Se naşte la 1832 şi trăeşte până la 1883, o existenţă destul de scurtă, însă bogată în opere strălucite. Era parizian şi ieşea dintr'un mediu de înaltă burghezie, cu toate însuşirile preţuite obişnuit în această clasă socială: distincţie nativă, bună creştere, minunată cultură liberală bazată pe o formaţie clasică, consideraţie pentru elementele ce caracterizează elitele. Manet răspunde în întregime unui atare portret. Işi descoperise de vreme vocaţia de pictor şi găsise util să se formeze, călătorind, în această direcţie.

Ne e greu să-i apreciem începuturile carierei, fiindcă — scrupulos şi sever cu el însuşi — el a distrus mai târziu mare parte din operile produse înainte de vârsta de 30 de ani, cu excepţia unui mic număr de copii după artiştii pe care-i iubea.

Călătoriile pentru formaţia sa profesională le întreprinde în Olanda, unde descoperă pe Rembrandt care-l impresionează profund, dar mai ales pe Franz Hals, cu al cărui temperament şi manieră Manet are multe afinităţi. Aici el execută mai multe copii. Trece apoi în Germania, la München şi la Dresda, după care se întoarce la Paris. La Luvru, aşa de bogat în capodopere de tot felul, Manet iarăşi copiază, urmând cu pasiune anume maeştri, pentru ca să le pătrundă procedeele. Atenţia sa este îndreptată în spre cei cu care se simte în sim-

patie: Italienii din epoca Renașterei, în special Venețienii, și Spaniolii. Artiștii spanioli și așa numitul „spaniolism" al lui Manet au un rol enorm în această fază a artistului. La Luvru se găseau atunci câteva tablouri, nu dîn cele mai bune, dar în orice caz destul de caracteristice pentru maniera lui Velazquez și a contemporanilor acestuia. Manet îi studiază copiindu-i; dar, în același timp, se servește de copiile pe care le făcuse ca punct de plecare pentru opere mai personale. El pornește dela studiul realizat și-l transformă, până când ajunge la un tablou aproape original, care nu-i însă decât o variație pe tema luată de la artiștii spanioli. Aceste còpii și aceste variații pe teme spanicle vor colora puternic întreaga perioadă a artistului până pe la 1865.

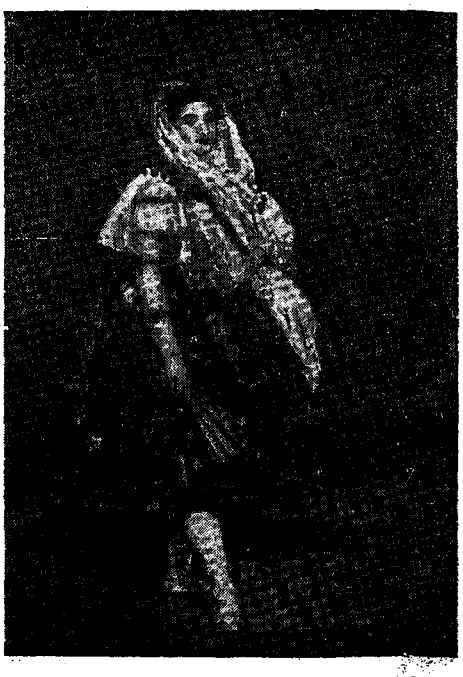


Fig. 119 — *Manet: Lola de Valence (Luvru).*

Dela Spanioli el ia acele contraste, nu între umbră și lumină, ca la Caravaggio, ci între tonurile deschise și cele închise, pe care le găseam în operile din tinerețea lui Velazquez. Manet rupe astfel cu tradiția coloristică franceză, deși pornește dela Courbet. El consideră, ca și acesta, că artistul trebue în primul rând să-și manifeste individualitatea. Tot ce ajută pe un pictor să-și libereze instinctele, merită să fie salutat cu simpatie, căci scopul suprem în artă este să fii sincer, să ajungi la opere în care calitățile intrinsece, gustul, dar mai ales pornirile intime să-și găsească o completă realizare.

In același timp el își dă seama că, dacă privim viața, avem un aspect al ei, cel care apare ochilor; dar că, îndărătul acestui aspect ocazional, se găsește poate realitatea, așa cum o concep unii filozofi și unii artiști. Pentru el, care e mai ales un sensual, aparența contează încă mai mult decât această „realitate". De aceea, scopul la care el tinde, este să ne sugereze această „aparență" a vieții, trecută printr'un temperament original de artist. „Pictez ce văd" — avea obiceiul să spună; dar ceeace vedea nu era totdeauna conform cu ceeace „știa" despre lucrurile pe care le picta. In același timp, nu se simțea atras decât de ceeace era conform pornirilor și instinctelor sale cele mai intime, de unde „contemporaneitatea", „modernitatea" sa. Are din fire o dispoziție să-și reprezinte lumea sub forma unor efecte de lumină, redate prin tonuri clare, puse în niște „tușe" largi. Aspectele din natură îi vor apare astfel ca niște pete luminoase, lângă alte pete, ceva mai întunecate, care se scot reciproc în valoare.

Este în primul rând interesat de figura umană, adică de înfățișarea contimporanilor săi. Omul însă, poate și sub impresia estampelor și a picturii extrem orientale, el nu-l vede ca o combinație de solide, ci mai de grabă sub forma unei suprafețe pe care se îmbină culori clare, poate nu egal de strălucitoare în toată întinderea lor, dar destul de luminoase și de plate, pentru ca dușmanii lui să-i compare personagiile cu niște figuri de cărți de joc. Un rege sau o regină de pe

Fig. 120. — *Manet: Le Déjeuner sur l'herbe (Luvru).*

o carte de joc fac impresia că n'au deloc relief. Tot așa, ziceau criticii. și figurile lui Manet.

Este adevărat că, în primul moment, personagiile sale par plate, de culoare deschisă, desprinzându-se pe un fond închis. De jur împrejurul acestor figuri clare era tras un contur puternic, ca o sârmă care le strânge din toate părțile. Imediat însă ce te obicinuiai cu această prezentare și cu intensitatea tonului pur și priveai mai cu atenție, distingeai o degradare extrem de fină a aceluiaș ton (ton peste ton), degradare destinată să sugereze volume și reliefuri, să constituiască trupul omenesc, să dea impresia celei de a treia dimensiuni. Și relieful,

şi adâncimea la Manet depind de această subtilă modulaţie a tonurilor. Prin ea, el nu numai că dă iluzia adâncimii şi a reliefului, ci face mai vii culorile, le dă strălucire, aşa că opera lui rămâne în primul rând ceva care te isbeşte mai ales prin luminozitatea ei. Intr'o sală de muzeu, în care e expusă o compoziţie importantă de Manet, să zicem Olympia, cât ar fi de deschise şi de blonde tablourile vecine, ea ni se va părea încă mai strălucitoare, mai radioasă, comparativ cu ele.

Cu aceste convingeri, nu formulate ca teorii, ci rămase intime, urmărite instinctiv, Manet începe să picteze. Către 1860, parizianul, în curent cu distracţiile nocturne din viaţa oraşului, asistă la ceva care pentru desvoltarea sa ulterioară are o mare înrâurire: atunci vine la Paris o trupă de dansatori spanioli. Manet era atras, prin afinităţi puternice şi aproape inexplicabile, de tot ce era în legătură cu viaţa spaniolă. Ca mulţi alţi literaţi şi artişti ai timpului, el asistă la dansurile

Fig. 121. — *Manet: Olympia (Luvru).*

acestei trupe şi e fermecat de ele. Avea ocazia să vadă însuşirile unei rase nobile, o agilitate, o îndemânare fizică, o graţie în mişcări cu totul excepţionale, care păreau un efect al unor dispoziţii fizice naturale; în plus, costume bogate, în definitiv tot ce i-ar fi plăcut să redea în tablourile sale .De aceia îşi propune să execute portretul primei dansatoare, Lola de Valencia (Fig. 119). Este cea dintâiu lucrare importantă. Doi ani mai târziu, în 1863, el trimite la Salon tabloul care, prin scandalul pe care-l provoacă, este poate cea mai cunoscută din operele lui Manet: Le Déjeuner sur l'herbe, care, în catalogul primitiv purta numele de Le bain (Fig 120) Intr'un peisaj viguros, lângă o apă, el pictează patru figuri în mărime naturală: două femei desbrăcate şi doi bărbaţi îmbrăcaţi. Faptul că femeile erau goale şi tovarăşii lor îmbrăcaţi, a scandalizat publicul, care nu vedea în Manet decât un amator de scene picante. Tabloul, refuzat de Salon, a fost expus la Salonul refuzaţilor din 1863, cum am văzut.

Nu este infamie care să nu se fi debitat pe socoteala maestrului în această împrejurare. In zadar apărătorii lui au amintit că un subiect absolut identic este considerat de toţi ca o capodoperă şi expus ca un model, la Luvru: Le concert champêtre, de Giorgione. Criticii, care găseau epitete superlative de admiraţie pentru opera Veneţianului, se întreceau ca să defăimeze opera lui Manet. Mai mult încă: se pare chiar că Manet, în aranjarea persoanelor, a pornit dela compoziţia unui tablou de Rafael, pe care-l cunoştea dintr'o gravură a lui Marc-Antonio Raimondi. Astfel înainte de a trece la execuţia tabloului, el avusese grije să se pue sub auspiciile celor mai înalte autorităţi consacrate, a lui Giorgione şi a lui Rafael. Şi totuşi, tabloul a produs o atare indignare, încât, în 1864 Manet renunţă de a mai expune la Salon. In 1865 trimite însă Olympia, un nud, care a avut exact aceeaşi soartă ca şi Le Déjeuner, pentru defăimarea căruia s'au căutat epitete încă mai dispreţuitoare. Tabloul reprezintă, după modelul multor lucrări ale lui Tizian, o femee goală, întinsă pe un pat. In fund, o negresă aduce un buchet cu flori. Faptu că femeea de pe pat nu avea trăsături clasice, ci un cap de pariziană, cu defectele şi farmecele unei fiinţe de vârsta ei, o graţie niţel băieţească, un trup cam prea slab şi cam angular, a scandalizat atâta, încât epitetul de „indecent" a fost cel mai blând dintre cele care s'au aruncat pictorului. Inutil să adaog că ea constitue azi una din gloriile Luvrului. (Fig. 121).

Descurajat de această primire ostilă, în 1865, Manet pleacă în Spania, unde stă cam două săptămâni. Aici admiră în original operile cele mai însemnate ale pictorilor pe care îi cunoştea prin unele lucrări mai neînsemnate dela Luvru şi către care se simţea aşa de atras Se întâmplă însă un lucru extraordinar şi mult comentat mai târziu de critici. El, care fusese un admirator fără rezervă al picturii spaniole, care lăsase să pătrundă în arta sa atâtea şi atâtea însuşiri din această pictură, se despaniolează. Ceeace produce mai târziu nu mai conţine nici unul din elementele prin care se semnalase până la această dată. Ea devine mult mai clară ca tonalitate şi e altfel pictată.

Clarificarea coloritului poate să fie în legătură şi cu prietenia care leagă, de atunci încolo pe Manet de Claude Monet. Claude Monet, întemeietorul impresionismului, era tocmai ocupat cu formularea teoriilor care stau la baza acestei mişcări. Trei sunt punctele esenţiale prin care impresionismul — deocamdată nu se numeşte astfel — se va semnala: plein-airismul, diviziunea tonului şi coloritul clar.

Umbrele, care intrau până atunci în toate tablourile — mult mai puţin la Manet decât la alţii — redate prin tonuri brune sau negre, şi care împărţeau figurile în două jumătăţi distincte, pentru impresionişti nu există. Umbra, ziceau ei, e o altă nuanţă a unei culori, e ea însăşi o culoare, în genere de nuanţă slab albăstrie sau violetă. Plein-airismul, adică nevoia de a reprezenta un ton, aşa cum el se prezintă în aerul liber, şi diviziunea tonurilor, despre care vom vorbi mai pe larg când vom trata despre impresionism, şi coloritul clar, iată cele trei cuceriri ale impresionismului.

Manet n'a fost propriu zis un plein-airist. Şi-a dat însă osteneala să pună pe pânză o culoare, aşa cum ea se vedea la lumina zilei, chiar

când picta în atelier. Cu darul de observaţie pătrunzătoare ce poseda, cu educaţia rară a ochiului său, el îşi dă seama de toate variaţiile suferite de un obiect în aer liber, adică când e supus variaţiilor de lumină şi depărtării. De aceea chiar atunci când pictează în atelier, el îşi aminteşte de aspectul pe care aceeaşi culoare l-ar avea în natură şi astfel îşi clarifică considerabil paleta. Pe de altă parte, el începe să trateze alte subiecte decât cele pe care le pictase până atunci. Încercase de preferinţă, portretul în mărime naturală. Acum se interesează de ceeace se petrece pe stradă, la o cafenea, la un spectacol, în baruri, în localurile de petrecere, pe ţărmul mării. Străzile cele mai banale — ne spune Manet — când sunt privite de un artist pot să devie interesante şi pline de fel de fel de aspecte rare. Şi astfel, spectacolul străzii îşi face intrarea în artă, „La vie qui passe", aceeaşi pe care o întâlneam în estampa japoneză

Către sfârşitul vieţii, Manet, bolnav, şi silit să nu părăsească casa, pictează modelele sale obişnuite, femei şi flori, mai ales în pastel. mai uşor de mânuit. Moare la 1883, lăsând o operă însemnată şi reputaţia unuia din pictorii cei mai originali, mai inventivi şi mai puternici pe care i-a dat arta în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Studiind pe unul sau altul din pictorii cu adevărat însemnaţi ai secolului al XIX-lea, am avut adesea ocazia să ne convingem de ostilitatea criticii şi a opiniei publice faţă tocmai de aceia dintre ei care aduceau ceva nou, fie în alegerea temelor sau a spiritului în care le tratau, fie în technica de care se serveau. Nici unul însă n'a cunoscut o duşmănie mai perzistentă şi mai acerbă ca Manet. A fost persecutat, mai întâiu de juriul Salonului, cum am văzut. Juriul acesta se arătase atât de sever, atât de orb şi de neînţelegător, nu numai faţă de el, ci şi faţă de alţi artişti neconformişti, încât a respins opere care astăzi fac gloria multor muzee din Franţa şi din străinătate. Severitatea excesivă şi nejustificată a celor care compuneau comisia de admitere a provocat, după cum ştim. chiar o reacţie din partea Împăratului, care a dispus să se dea o sală celor „refuzaţi". Este originea aşa numitului „Salon al Refuzaţilor", din 1863 Impresionaţi de gestul făcut de curtea imperială, membrii juriului au început să fie ceva mai blânzi. In anul următor, în 1864, au fost mai puţine lucrări respinse. Criticii însă şi opinia publică nu dezarmează. Găsim în articolele primilor fel de fel de aluzii răutăcioase, fel de fel de interpretări tendenţioase ale unor tablouri, ceeace arată o totală lipsă de pricepere şi de bună credinţă din partea celor ce le semnau. Opinia publică nu-şi modifică, nici ea, atitudinea: o ostilitate crescândă, mai ales faţă de Manet. Ce-a putut să provoace un tablou, cum este „Olympia", ca aprecieri nesăbuite, este de neînchipuit. In jurul pânzei, în anume zile, era nevoe să se institue un fel de gardă, care să-l apere de furia mulţimii.

Situaţia lui Manet nu era deloc plăcută. Era cu atât mai trist pentru el, după cum am spus, cu cât avem aface cu un om bine crescut. aparţinând unui mediu extrem de cultivat, deosebit de sensibil la orice apreciere defavorabilă. Eşit dintr'o familie, în care buna educaţie şi manierele distinse erau tradiţionale, el nu putea să sufere aprecie-

rile grosolane, fără un sentiment de revoltă, care-l împingea uneori până la a cere satisfacţie, pe calea armelor. El îşi explică cu atât mai puţin această ostilitate, cu cât se ştia un om plăcut şi amabil, unii ziceau chiar fermecător, după părerea tuturor celor care-l cunoşteau de aproape. Toţi erau seduşi de purtările lui, de spiritul lui, de felul vioiu în care susţinea o conversaţie.

Fenomenul de duşmănie nu se poate explica decât prin noutatea artei lui Manet. Ea rupea cu normele tradiţionale, deranja atât de mult sentimentele şi opiniile publicului, încât acesta n'o poate nici pricepe, nici admite, chiar multă vreme după apariţia ei. Cam în aceeaşi vreme şi ceva mai târziu, publicul va avea o atitudine identică, fără însă excesele materiale pe care le cunoscuse Olympia, — faţă de tovarăşii lui Manet, de cei care formează grupul impresionist.

Fenomenul acesta ciudat, reacţiunile brutale, noui în secolul al XIX-lea, au interesat pe critici. Unul sau altul din istoricii artei a căutat să-şi lămurească pentru ce o asemenea atitudine în 1860-65-70 şi nu cu un secol mai înainte; de ce aceeaşi opinie publică se lasă de la o vreme convinsă şi admiră ceeace bârfise şi ameninţase cu 20 de ani mai înainte. Paul Jamot, în studiile pe cari le-a consacrat celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, încearcă să dea o explicaţie, care poate să fie justă. In secolele anterioare exista, zice el, o elită, în vederea căreia lucrau artiştii: era Curtea, erau nobili şi era înalta burghezie, adică oameni care aparţineau băncilor, finanţei şi marei industrii, toţi clienţi obicinuiţi ai pictorilor şi sculptorilor Grupul acestor oameni avea o formaţie spirituală destul de îngrijită; în orice caz, de mici copii ei se pomeniseră printre opere de artă din cele mai remarcabile. Odată cu venirea la putere a democraţiei, elita aceasta a dispărut, sau a fost înecată în celelalte clase sociale, şi n'a mai avut nici un rol pentru a determina producţia artistică. Publicul comun, „omul de pe stradă", căruia i se adresează astăzi arta, n'are nici interesul, nici mai ales formaţia indispensabilă ca să priceapă dintr'odată ceeace este nou, ceeace nu se conformează cu legile obicinuite ale artei, aşa cum ele erau formulate în şcoalele de arte frumoase. Această democratizare, excelentă din alte puncte de vedere, a avut drept consecinţă o scădere a criteriului după care se apreciau operele. Şi astfel avem două tabere care se opun una alteia: deoparte un public ostil, ostil atâta vreme cât întâlneşte ceva care să-i contrazică obiceiurile şi convingerile: pe de altă parte artiştii care nu trăesc şi n'au nici o altă raţiune de a exista, decât tocmai pentru ca să aducă o notă nouă în artă. Iar această atitudine a publicului, nu numai rezervată, ceeace la urma urmei s'ar înţelege, dar activ duşmănoasă, a avut uneori drept consecinţă că artiştii aţâţaţi de rezistenţa pe care o întâlneau, au accentuat într'adins anume caractere, care constituiau tocmai nota originală a manifestărilor lor, şi au ajuns astfel la opere bazate pe bizarerii, pe negaţia, uneori, chiar a bunului simţ. Publicul şi artiştii stau deci faţă în faţă, într'o atitudine cu totul alta, decât publicul şi artiştii cu un secol mai înainte.

Manet, astăzi când putem să ne dăm seama, graţie perspectivei timpului, de însemnătatea operei sale, ne apare ca unul din cele mai

mari nume ale picturii. Am afirmat de mai multe ori că însuşirea sa de căpetenie este de a fi un puternic novator. In ce constă noutatea pe care-o aduce el în pictură? Aşa cum l'am descris ar rezulta că noutatea artei sale este, în primul rând, în legătură chiar cu alegerea subiectului; mai mult încă, cu felul de a înţelege un motiv, care ar fi putut fi tratat şi de alţi artişti, însă într'un cu totul alt spirit; în sfârşit, cu execuţia de care se serveşte. De multe ori am accentuat în decursul Manualului, importanţa ce se cuvine să acordăm execuţiei într'un tablou. Ea nu reprezintă numai felul material, în care un artist caută să se realizeze; e ceva cu mult mai adânc mai complex, depinzând de temperament, adică de ce este mai misterios în om, şi-şi trage originea dela atitudinea pe care creatorul o are faţă de natură, faţă de viaţă, adică faţă de tot ce poate inspira opera de artă şi sta la naşterea ei. La Manet, execuţia este simplă, sigură şi francă, adică absolut conformă cu instinctele cele mai adânci ale temperamentului său. Marea noutate este deci faptul că el introduce un raport precis şi constant între lumină şi culoare. De unde până la el lumina într un tablou rezulta din faptul că anume părţi erau prezentate în culorile lor naturale, în tonul local, pe când cele umbrite erau acoperite de un ton brun, ton de umbră, care putea să meargă până la un brun închis sau la negru, la Manet şi la cei care vin după el lumina rezultă din raportul tonurilor clare, faţă de tonurile întrebuinţate pentru părţile umbrite, şi acestea însă tot colorate. Acest grup porneşte dela ideea că umbra nu e neagră, ci ea însăşi este colorată, idee pe care o întrevăzuse Delacroix, dar care n'apare atât de lămurită şi de consecvent decât la Manet şi la impresionişti. Redarea luminii prin culoare, iată marea noutate pe care Manet o dăruieşte picturei secolului său. Este în acelaş timp trăsătura comună între el şi impresionişti. Şi el, şi impresioniştii tind să sugereze diferenţele dintre părţile luminate şi cele întunecate, printr'un raport de valori de tonuri. De aici rezultă, şi pentru unul, şi pentru ceilalţi, necesitatea de a se servi de culori deschise, uneori chiar mai deschise decât în natură, ceeace însemnează că dacă comparăm o lucrare celebră a lui Manet cu modelul dela care porneşte artistul, vom găsi totdeauna că în pictura lui lucrurile şi persoanele sunt mai luminoase fiindcă armoniile de culori sunt mai blonde decât în realitate. Aceasta este latura picturei lui care îl apropie mai mult de impresionişti şi care trebuia pusă în adevărata ei lumină. Manet nu e însă un sistematic, un metodic plein-airist, cum vor fi impresioniştii. El e şi mai puţin un executant care să dividă tonurile, pentru ca să ajungă să dea vibraţia luminei. Din contra, el se serveşte de trăsături largi de pensulă, de tonuri plate, care acoperă suprafeţe destul de însemnate şi cari dau impresia că sunt executate d.ntr'odată şi cu o mare hotărâre De aici şi reproşul că figurile sale sunt pictate ca nişte cărţi de joc!

După această scurtă încheere asupra operei lui Manet şi a importanţei sale în evoluţia picturei franceze din secolul al XIX-lea, să examinăm câteva din tablourile mai importante.

Vom începe cu Lola de Valencia. Am spus în ce condiţii Manet e executat acest portret. In 1860, sosise la Paris o trupă de dansatori şi muzicanţi spanioli, care entuziasmaseră capitala Frantei.

Prima dansatoare fusese extrem de admirată, mai ales de literaţii şi artiştii timpului. Manet este câştigat şi el de curent, între altele din pricina atracţiei instinctive faţă de rasa spaniolă, atracţie care constituia una din trăsăturile dominante ale spiritului său. Artiştii iberici, pe care-i copiase la Luvru ori în străinătate, nu erau decât un mijloc de a se apropia de un popor, aşa de original şi de sincer în manifestările lui. Manet constată în Lola, într'un alt dansator, al cărui portret îl execută de asemenea, într'unul din micii muzicanţi, Guitarero şi într'un grup ceva mai numeros, motive ideale de inspiraţie, prin care să demonstreze eficacitatea concepţiei sale despre pictură şi pentru starea de spirit în care se găsea. Avea înaintea sa figuri care în mod natural şi fără nici un aranjament puteau figura într'un tablou, toate pline de graţie şi cu prestigiul unui costum exotic, de un colorit viu şi strălucitor.

Fig. 122. — *Manet : Le Fifre (Luvru).*

Lola este arătată în momentul în care se pregăteşte să înceapă dansul. A venit în faţa publicului, a făcut câţiva paşi şi aşteaptă, parcă pe un resort, ca să-şi ia avântul. Se simte în toată înfăţişarea ei că atitudinea sub care apare va dura foarte puţin, după care o vom vedea, în mişcări graţioase şi bine ritmate, evoluând în faţa noastră.

Manet armonizează aici albul şi negrul, culorile sale preferate, cu notele cele mai vii, cu verdele şi roşul aprins din rochia artistei Faţa ei, braţele, picioarele încălţate în nişte pantofi roz, sunt pictate aproape într'un singur ton, însă totul e aşa de just, linia care încadrează trupul e aşa de sugestivă, încât ca şi la Ingres, ea singură ajunge ca să evoace relieful şi volumele. Notele vii sunt cu atât mai în valoare, cu cât se desprind pe un fond întunecat. Suntem în faza lui Manet, în care, el preferă să se exprime prin contraste între fondul întunecat şi între părţile în plină lumină Vom vedea că acest fel de a trata subiectul va dispare mai târziu, după contactul cu impresioniştii.

Le déjeuner sur l'herbe e una din lucrările cele mai discutate, şi din pricina căreia a suferit mai mult artistul. Este tocmai cea expusă la Salonul Refuzaţilor. Am spus că publicul, critica şi juriul au fost deopotrivă scandalizaţi de faptul că un pictor a îndrăznit să se prezinte cu un tablou în care, într'un peisaj realist, amintind de pictura viguroasă a lui Courbet, se găseau patru persoane: două femei şi doi

bărbaţi, femeile desbrăcate, una absolut goală, iar bărbaţii îmbrăcaţi. Şi, după cum spune Jamot, nici una din ele, nici chiar cu multă bunăvoinţă, nu putea fi luată drept o nimfă, sau o alegorie. Toţi au conchis atunci că autorul a dorit să reprezinte o scenă reală, cu cine ştie ce intenţii obscene. De aici o campanie susţinută în presă, cu repercuţiiie la care ne putem aştepta dela o opinie publică ignorantă.

Au arătat prietenii artistului că subiectul n'are nimic indecent şi nici revoluţionar; din contră, că el este absolut identic cu le Concert champêtre al lui Giorgione, care se găsea chiar la Luvru. Şi acolo erau reprezentaţi două tinere şi doi tineri, în aceiaşi situaţie ca la Manet. Scena veneţiană se petrecea exact în mijlocul naturii, aşa că toate elementele din le Déjeuner sur l'herbe (primitiv întitulat le Bain) se găseau în opera venerabilă, pe care toate generaţiile o admiraseră şi care fusese dată de model în şcoli. Singura diferenţă, în adevăr notabilă, însă de natură tehnică, era că această scenă găsise în Manet o interpretare modernă, căci el se servise de o execuţie care n'avea nimic comun cu cea a lui Giorgione, dar tot aşa de semnificativă şi de elocventă, pentru vremea noastră. Mai mult încă; unul din puţinii critici favorabili demonstrase că această compoziţie era în totul asemenea cu un tablou de Rafael, dispărut azi, dar cunoscut printr'o gravură de Marc-Antonio Raimondi. Nici unul din aceste argumente n'a convins publicul. Tabloul a continuat să fie subiectul unor critici tot atât de stupide, pe cât erau de nedrepte.

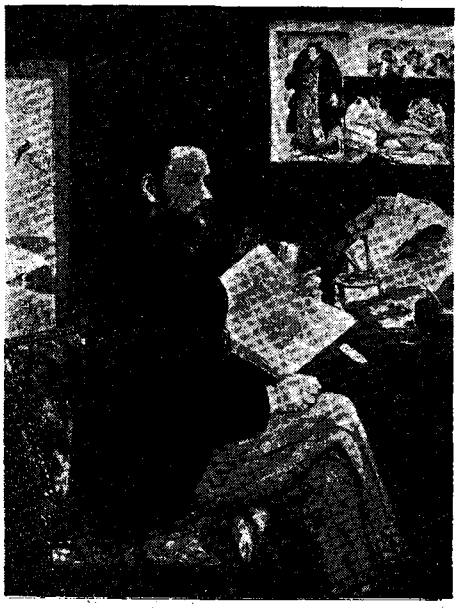


Fig. 123. — *Manet: Emile Zola (Luvru).*

In realitate, Manet face în acest tablou un pas mai departe spre idealul spre care ţinteşte prin opera sa. Figurile feminine, mai ales nudul din stânga, sunt înţelese exact ca în arta extrem orientală, pe care Manet o cunoştea şi care probabil nu era străină de intenţiile sale. Carnaţia roză e redată aproape fără umbre; abia dacă pe ici, pe colo, câte un ton este modelat în aşa fel, în raport cu tonurile vecine, încât să ne sugereze volumului. Tot prin valori, el caută să evoce adâncimea, adică deosebirea de nuanţe pe care o crează aerul care se interpune între obiecte şi ochiul nostru, din pricina depărtărei. Lucrarea e de mari dimensiuni şi azi, când s'au uitat insultele aduse artistului, ea constitue una din operele capitale din colecţia Luvrului.

In colţul din stânga sunt obiecte de natură moartă. Este vorba de un prânz, al unor persoane care se pregătesc să mănânce sau care au

şi mâncat Ar fi acolo tot ceeace ele aduseseră în vederea dejunului pictat însă cu o măestrie, care face din acest fragment ceva comparabil cu cele mai frumoase naturi moarte pe cari le cunoaşte arta.

Olympia a fost terminată cam în aceeaşi epocă cu Le déjeuner sur l'herbe. Se presupune că a avut acelaş model, care pozează multă vreme lui Manet, până către 1875. Juriul Salonului, poate căindu-se că respinsese Le déjeuner, în anul precedent, admite acest tablou, în 1865. Critica însă şi publicul nu dezarmează, rămân tot aşa de aprigi. A fost nevoie de un serviciu de ordine, pentru ca vizitatorii prea înfierbântaţi să nu sfâşie pânza detestată. Lucrarea părea să pornească dela un şi mai pronunţat dispreţ pentru opinia publicului decât Le déjeuner. Pe un pat, ca toate paturile, fără nimic mitologic, era culcată o femee, care nici măcar n'are scuza că doarme. Evidenţa vieţei veritabile stă înscrisă pe figura ei niţel vulgară. E întinsă pe un cearşaf alb şi aşteaptă. O negresă, cu un buchet de flori multicolore, vine din dreapta. La extremitatea patului, la picioarele Olympiei, o pisică neagră. Ca şi Baudelaire, Manet iubea pisicile. Animalul acesta, neobicinuit într'un tablou, negresa, florile, indecendeţa pozei, erau tot atâtea elemente de scandal pentru întreaga societate pariziană.

Fig. 124. — *Manet: Le Balcon (Luvru).*

In realitate, iată una din picturile cele mai reuşite din toată cariera artistului. Printr'o linie, care închide aşa de armonios figura centrală, el a definit trupul care, la prima vedere, apare cu totul clar, proaspăt, fără umbre. Esta una din figurile pe care duşmanii lui le comparau de preferinţă cu cărţile de joc. Când însă privim mai de aproape şi mai cu atenţie, ne dăm seama de rafinamentul suprem al acestei execuţii, ce constă din armonizarea culoarei galbene-rozatece a pielei, cu albul cearşafului şi cu albul smântâniu al unei eşarfe cu picăţele şi flori roşii, de sub trupul Olympiei. După ce ne-am obicinuit cu această mare pată clară, care se întinde în diagonală, începem să distingem nuanţe aproape imperceptibile, dar extrem de juste şi de delicate, o degradare de tonuri, care sugerează volumele. Inutil să spun că buchetul este o armonie de culori vii din cele mai plăcute şi că forma albă şi roză a femeei se desprinde ca o figură radioasă pe tonul întunecat al fondului.

Cam din aceeaşi vreme e şi pânza cunoscută sub numele de Le Fifre, adică copilul de trupă, care cântă din piculină. Aici ni se pre-

zintă un exemplu tipic de felul în care e purtată pensula în tablourile lui Manet. Fiecare ton dă impresia că e întins deodată şi că ocupă, fără nici o modulaţie, întreaga suprafaţă rezervată unei culori, în acordul de tonuri: haina albastră închis, pantalonii roşii, eşarfa albă, şi figura aşa de spirituală, în care obrajii singuri sunt carminii, ochii, sprâncenele şi nasul abea indicaţi. Pictură bazată exclusiv pe latura decorativă, s'ar putea zice. In realitate, ea are în compozitie şi în tratare ceva aşa de solid şi de impunător, încât poate sta alături de cunoscute picturi spaniole din secolul al XVII-lea (Fig. 122).

Printre puţinii prietini şi apărători ai lui Manet se numără şi

Fig. 125. — *Manet: Le Bon Bock.*

Emile Zola. Marele romancier era atunci un om de 28 ani. Cu mare curaj el demonstrează toată noutatea şi puterea de persuasiune a artei acestuia, artă care descinde în linie directă dela cei mai mari artişti ai timpurilor trecute Drept recunoştinţă, Manet execută portretul prietenului său. Ce este interesant, în această pânză nu e numai fizionomia scriitorului, surprinsă în ce avea ea mai caracteristic, şi denotând o mare inteligenţă, ci şi anume aluzii la preocupările şi plăcerile lui Zola, care ne interesează în deosebi. Când vorbim de influenţa artei japoneze asupra lui Manet, avem aici o probă evidentă că nu ne înşelăm. In cabinetul de lucru al lui Zola se observă o estampă japoneză, la spatele său un paravan japonez sau chinez, apoi o gravură după un tablou

celebru de Velazquez şi fotografia tocmai a Olympiei, a cărei caldă apărare o luase romancierul. Tabloul e o lucrare semnificativă, prin puterea de evocare a mediului în care trăia modelul, prin pătrunderea unei personalităţi atât de complexe, cum era marele romancier, dar mai ales prin felul în care este pictată (Fig. 123).

In 1865, Manet, amărât de primirea pe care-o avuseseră lucrările sale, se hotărăşte să facă o călătorie în Spania, către care îl atrăgea admiraţia şi dragostea pentru pictorii iberici din secolul al XVII-lea. Surpriza tutulor, cum am văzut, este că el se întoarce despaniolizat. După 1865, acele contraste, dintre fondul umbrit şi figurile clare, care ne duceau până la felul de a picta al marilor Spanioli, încetează. Totuşi, într'o operă cum este le Balcon, el nu renunţase cu totul le acele efecte

Fig. 126. — *Manet: Argenteuil (Tournai).*

de contrast, care atrăsese duşmănia unora, dar şi admiraţia altora, cunoscători veritabili (Fig. 124). In 1873, Manet face o a doua călătorie, în Olanda. El examinează de aproape portretele lui Franz Hals, cu care deasemenea, din punct de vedere al execuţiei, al importanţei ce dă tuşei, al atracţiei pentru culoarea neagră, are multe puncte comune. Ca rezultat al acestei călătorii, ei a produs Le bon bock, unul din tablourile cele mai renumite şi mai unanim admirate din opera sa. Reprezintă în realitate pe unul din prietenii artistului, cu care se întâlnea la Café Guerbois, locul de întrunire pentru discuţii estetice al impresioniştilor. Era un gravor. El a părut lui Manet demn să figureze într'un tablou. Amintirea lui Hals era aşa de evidentă aici, încât Alfred Stevens, interpretul eleganţei feminine, cum ştim, a spus referindu-se la titlul operei că berea este bună de sigur, fiindcă e bere de Harlem (aluzie la oraşul unde se născuse Hals). (Fig. 125).

Curând după Le bon bock în arta lui Manet se întâmplă o transformare. De multă vreme el avea conversații estetice cu impresioniștii, cei mai buni prieteni ai săi. Cu timpul e câștigat și el de teoriile acestora, care conduceau în practică la o pictură mult mai clară și la o execuție de plein-air, pentru toate subiectele luate din natură Manet, care avea ochiul cel mai simțitor pentru nuanțe și care chiar mai înainte de contactul cu impresioniștii își dăduse seama de variațiile tonului din pricina influenței atmosferei, este convins de justețea teoriilor noui și începe însuși să lucreze în aer liber, cum e în tabloul intitulat Argenteuil. Într'o dată vedem enorma deosebire între această operă și cele care au precedat-o. Aerul și lumina scaldă toată această scenă, fac să vibreze totul, dau impresia realității mai mult ca oricare altă pânză, din opera lui Manet sau a celor care l'au precedat, de care a fost vorba până acum. (Fig. 126).

Câțiva dintre contemporanii lui Manet au avut norocul să găsească în el un interpret demn de ei. Așa a fost și Mallarmé, în casa căruia se întâlneau multe figuri importante ale timpului. Mallarmé a trecut drept șeful lor, prin farmecul care se desprindea din persoana sa, dar mai ales prin adâncimea și rafinamentul ideilor ce exprima. Într'un tablou de mici dimensiuni, Manet i-a fixat figura în așa fel, încât ne dăm seama de toată distincția intelectuală a modelului. Manet n'a fost numai un mare pictor, în momentul în care a prins această imagine, a fost și un foarte adânc psiholog. (Fig 127).

Fig. 127. — *Manet: Mallarmé (Luvru).*

Una din cele mai strălucite opere din întreaga carieră a pictorului este și Le Bar aux Folies Bergères, cu care sfârșim analiza noastră. A fost terminată cu un an înaintea morții și se găsește în colecția Courtauld la Londra, unde sunt încă foarte importante lucrări ale maestrului. Manet s'a oprit aici asupra unui subiect modern și ne mai tratat până la el. Indărătul femeei din mijloc, care stă la bufet, e o oglindă, în care se reflectează toată sala: Noutate a subiectului, ca și a felului de tratare, de vreme ce totul este sugerat indirect, din oglindă Dar și noutate de interpretare. Spre a ne da impresia mulțimei și a forfotelei din sală, el s'a servit de niște trăsături de pensulă largi, însă așa de sigure, încât cea mai neînsemnată dintre ele își are rolul ei pentru a desemna pe una sau alta din persoanele ce constitue friza așa de vie, ce taie orizontal compoziția, îndărătul domnișoarei dela bufet (Fig. 128).

Impresionismul e în primul rând o chestiune de instinct și de temperament. Am accentuat aceasta, când am vorbit despre Manet. Numele îi vine dela o pânză de Claude Monet, intitulată Impression, soleil levant, expusă în 1874. Epitetul acesta, implicând ceva brusc și

trecător, legat de o operă de artă, care ar trebui să exprime o emoție durabilă, prinsă pentru eternitate, a părut așa de ciudat și de nepotrivit unor critici puțin binevoitori, încât, pornind dela această denumire, ei au calificat — în derâdere — întreaga mișcare de impresionism și au denunțat-o, sub acest nume, opiniei publice. Teoriile impresioniste, adică principiile formulate și promulgate ca să justifice mișcarea, vin ceva mai târziu

Focillon o numește „o întinerire a picturei": întinerire în ce privește atitudinea artistului creator în fața vieții și a obiectului care-l inspiră și, din acest punct de vedere, impresionismul se întâlnește cu Manet; întinerire în ce privește execuția și, din acest punct de vedere, uneor se întâlnește, alteori merge paralel cu acesta.

Fig. 123. — *Manet: Le Bar aux Folies Bergères.*
(Col. Courtauld, Londra).

Courbet deschisese ochii pictorilor, îi făcuse să reacționeze în contra lipsei de interes veritabil, a celor mai multe din subiectele tratate de artiștii la modă; arătase că noblețea la care aveau pretenția autorii lor era ceva factice, o formă a banalului, a vulgarului chiar, tocmai prin faptul că devenise stereotipă, că pozele modelelor, conformația lor anatomică, aveau în ele ceva cunoscut de mai înainte și infinit repetat. Courbet cel dintâiu, în a doua jumătate a secolului, ușurează drumul impresioniștilor. Liberând pictura de anume vechi servituți, el contribue la formarea unui mediu ceva mai favorabil și mai înțelegător, la distrugerea unor prejudecăți, cel puțin în acea parte a publicului și a criticilor care pretindea să judece prin ochi proprii opera contemporanilor. Aceasta, în ce privește subiectul. In ce privește execuția, Delacroix presimțise unele din procedeele technice de mai târziu ale noului curent artistic. El uzase de ele întâmplător, niciodată sistematic, dar, în orice caz, le cunoscuse. In acelaș timp, el des-

coperise felul de a se comporta al culorilor în natură, unele față de celelalte, în modelele pe care pictorul trebue să le aibă totdeauna în fața ochilor. Deci și într'un caz, și într'altul, prin Courbet și Delacroix se pregătise terenul pentru impresioniști.

Sentimentul cu care acești novatori privesc natura, e un sentiment liric, de admirație entuziastă în fața aspectelor ei, determinate în mare parte de acțiunea luminii. Lumina este deci agentul principal care dă viață, care însuflețește și care continuu modifică peisagiile, deși elementele care le compun rămân aceleași. Ea prezentă, natura întreagă scânteează de mii de focuri, este veselă, colorată, vibrează; ea absentă, totul e mohorât și trist, coloritul pierde frăgezimea lui, nuanțele tind toate spre cenușiu. Impresioniștii pornesc astfel dela acest punct de vedere: o temă din natură nu e ceva invariabil, nu rămâne perpetuu așa cum a fost văzută de un artist într'un anume moment, după cum ar părea să creadă cei mai mulți peisagiști din secolele trecute, cu excepția a prea puțini dintre ei, a lui Corot, de pildă, a peisagiștilor englezi și a câtorva Olandezi din secolul al XVII-lea și al XIX-lea. Natura e pentru ei în perpetuă schimbare, iar această schimbare depinde, în primul rând, de lumină care, la rândul ei, variază cu anotimpul, cu ora zilei, cu faptul dacă cerul e limpede sau acoperit, dacă bate vântul sau dacă atmosfera este liniștită, chiar cu cel mai mic nor care ar întuneca în mod trecător fața soarelui.

Sensibilitatea aceasta trează și proaspătă în fața motivului, este apanajul grupului impresionist. Efectul atitudinii lor este în primul rând descătușarea instinctelor, descătușare pentru care luptase și Courbet, și Manet. Deci, plecând dela această libertate deplină în expresie, vom asista la o mare varietate de aspecte în manifestări, dela un artist la altul, varietate care provine în primul rând din diferențele de fire. Cu timpul însă, atunci când fiecare își impune o anumită linie de conduită, când mai ales această linie este rezultatul observațiilor, împărtășite dela unul la altul, al practicii, al discuțiilor, care aveau des loc în atelierul unuia sau altuia, sau la o cafenea celebră, la Guerbois, atunci când în definitiv ei simt nevoia să-și rezume opiniile și ajung cu adevărat să le formuleze, asistăm la un fenomen care poate părea ciudat: o despărțire a grupului în mai multe categorii. De o parte, cei care simt la fel și care ajung să se asemene din ce în ce mai mult în producția lor artistică; de altă parte, cei pe care orice fel de teorie îi supără și li se pare o constrângere, cei pe care anume concluzii nu-i satisfac deplin, care rămân prieteni cu impresioniștii, dar se despart de ei în ce privește teoriile și chiar în ce privește mijloacele lor de execuție. Așa sunt Degas și Cézanne, așa este, într'o mai mică măsură, Renoir.

Formularea teoriilor impresioniste n'a fost streină de anume observații științifice, făcute de unii mari fizicieni ai Franței, observații venind în sprijinul mętodelor de lucru, instinctive și empirice, de care se serviseră până atunci artiștii. Dar această formulare este și un efect al dușmăniei stupide, al brutalităților de expresie de care se serviseră mulți critici, în atacurile lor. Simțindu-se atacați, impresioniștii strâng rândurile. Și cum obiecțiile acelora conțineau anume afirmații, impre-

sioniştii şi prietenii lor sunt nevoiţi să le combată şi să răspundă cu alte afirmaţii Şi astfel se ajunge, puţin câte puţin, la un fel de cristalizare a teoriilor lor estetice.

In fond, la ce se reduc principiile esenţiale ale impresionismului? La o lărgire, am putea zice aproape infinită, a domeniului din care se aleg subiectele: orice, dar absolut orice, are drept să servească ca punct de plecare pentru o operă artistică, însă cu condiţia ca tratarea şi execuţia să fie sincere şi ireproşabile. Ajungem astfel la un fel de echivalenţă europeană a acelei „Vieţi care trece", care forma conţinutul şi punctul de plecare al gravurilor japoneze, cu infinita ei varietate de aspecte. Impresioniştii însă, tocmai din pricina caracterului sensibilităţii lor şi a atenţiei pe care o dau la ceeace este permanent în viaţă şi natură, îşi vor îndrepta privirea spre acele fenomene, care mai vârtos se schimbă dela un moment la altul. Deci, nu vor privi la însuşirile fizice, concrete şi permanente, ci mai de grabă la aparenţa realităţii Iată unul din caracterele distinctive ale artei impresioniste.

Un al doilea: ei ajung la constatarea că lumina atelierului, în care până atunci trăiseră şi lucraseră cea mai mare parte din pictori. la care nu renunţaseră nici chiar cei care porneau dela o observare strictă a naturii, este o lumină rece, tristă şi foarte egală. In trecutul artei am constatat de multe ori artişti şi mai ales peisagişti care prind motive din natură. Când aceste motive sunt pictate la faţa locului, ele nu sunt însă altceva decât nişte schiţe sumare, nişte note, care să le amintească detaliile mai importante ale unei vederi, pe care apoi o vor executa în atelier. Niciodată un tablou nu fusese lucrat în întregime în mijlocul naturei. Impresioniştii găsesc că procedeul acesta falşifică realitatea şi că un peisaj, oricare ar fi el, trebue să fie executat acolo unde a fost văzut: Introducerea deci conştientă şi voluntară a metodei „plein-airiste" în artă, ridicată la rangul de doctrină. de regulă esenţială, cel puţin pentru impresionişti.

Ei mai observă că niciodată lumina nu cade aşa de brutal pe obiecte, cum ea se prezintă în operile înaintaşilor că ea nu prinde în razele ei suprafeţe pe care să le acopere în întregime, şi pe care să le separe cu totul de suprafeţele unde ea nu pătrunde, adică de cele care se găsesc în umbră. Ei îşi dau seama că raza de soare e ceva cu mult mai imaterial, mai viu, mai fluid, că ea se insinuează şi se răsfrânge oriunde, că ea face să vibreze atmosfera şi să strălucească nuanţele culorilor. Ea individualizează şi dă viaţă tonului chiar şi în umbră, adică în acele părţi pe care până atunci artiştii le considerau ca lipsite de culoare, şi care erau uniform acoperite de un ton surd şi fumuriu. Este al doilea caracter important din arta impresioniştilor.

Ca o consecinţă — şi aceasta constitue al treilea caracter — paleta lor se luminează Toate acele tonuri nesigure, care inundau tablourile înaintaşilor, dispar. Cele de care se servesc impresioniştii se reduc numai la câteva, însă simple, vii, aproape pure, armonizate în aşa fel, încât totdeauna dau impresia unui buchet de flori proaspete. Celelalte tonuri, cele compuse, în opoziţie cu cele simple — „les tons rompus", cum se numesc în franţuzeşte, — prin însăşi natura lor erau mai

şterse, mai lipsite de francheţă. De aceea ei le exclud şi când au nevoie de ele le înlocuesc cu juxtapunerea de tonuri simple, care compun pe fiecare din cele amestecate. Dacă, de pildă, verdele provine din galben şi albastru, combinate într'o anumită proporţie, impresioniştii nu vor amesteca galbenul şi albastrul pe paletă, cum se făcea până atunci, ci chiar pe pânză. Ei nu vor întinde o pastă omogenă, ci vor trage linii şi virgule albastre lângă linii şi virgule galbene, într'o anume proporţie, care de la oarecare distanţă se vor combina pe retina noastră şi ne vor da exact tonul pe care-l doresc. Evident, nu trebue să ne închipuim acest procedeu ca ceva mecanic, monoton, mereu acelaş, şi tocmai în aceasta se vede calitatea de sensibilitate a ochiului unui impresionist; operaţia aceasta de dozare este făcută într'un mod aşa de subtil, încât în fiecare caz pictorul îşi dă seama de cum trebue să le nuanţeze, de direcţia trăsăturilor, de proporţia lor, unele faţă de celelalte De aici decurge importanţa imensă ce va avea tuşa în pictura impresionistă. De aproape, un tablou impresionist, mai ales unul de Claude Monet, apare ca un dos de broderie, în care firele se încâlcesc, pornesc în toate direcţiile, aşa încât ţi-ar fi greu să ghiceşti cum se prezintă compoziţia şi armonia culorilor pe faţă. Astfel, Paul Jamot a putut să vorbească — ca să caracterizeze trăsăturile de pensulă, adică dispoziţia tuşei şi amestecul nuanţelor — de „laine hachée". Dar tocmai din pricina aceasta este greu să-ţi dai seama, până tabloul nu e terminat, despre cum va impresiona el ochiul. Aici i-a ajutat pe impresionişti, în primul rând, experienţa lor desăvârşită, câştigată printr'o lungă practică, copiile ce făcuseră, rafinamentul organului lor vizual.

Iată deci o nouă technică, extrem de complicată şi de delicată, destinată să sugereze vibraţia chiar a culorilor din natură. Prin aceasta impresioniştii se deosebesc de Manet. O suprafaţă pictată la un impresionist adevărat nu e nici odată într'un singur ton, nici chiar atunci când e vorba de pielea obrazului, ori de aspectul general al unui nud. Totdeauna se vor amesteca fire şi trăsături de culoare, mai puternică sau mai slabă decât tonul general, care să facă să vibreze suprafaţa tonului local. Dacă observăm de aproape epiderma unei persoane, constatăm totdeauna firişoare roşii, brune, porii, elemente minuscule ce se amestecă între ele şi care, totuşi, dela oarecare distanţă, dau impresia că avem aface cu o suprafaţă netedă, lucioasă şi într'un ton, cel mult cu anume degradări subtile, dela o porţiune mai intens colorată la alta mai deschisă. Şi în natură întâlnim astfel exact aceleaşi dispoziţii ale tonului, acelaş fenomen de care se servesc — exagerându-l — impresioniştii, ca să ajungă la creearea impresiei că totul trăeşte şi palpită.

Dar oare aceşti impresionişti, care „reînoesc pictura" şi sunt aşa de deosebiţi de ceilalţi artişti, contemporanii lor, n'au avut ei oare nici un predecesor? De sigur! Aşi putea adăoga, pe lângă cei numiţi la începutul capitolului, pe Corot, şi el extrem de conştient de schimbarea caracterului unui peisaj în legătură cu intensitatea sau cu lipsa de intensitate a luminei, pe alţi câţiva: pe Boudin, acel minunat interpret al mării şi al cerului, şi pe prietenul lui Jongkind; pe Turner şi Constable, peisagiştii englezi, pe care Claude Monet şi Pissaro i-au

cunoscut într'o călătorie la Londra; şi apoi, bine înţeles, pe japonezi cu gravurile lor în lemn, aşa de sugestive pentru toată pictura epocii, deşi în ele tonurile sunt plate, ca la Manet, mai degrabă decât descompuse, ca la impresionişti. Totuşi, armonia de culoare este de cele mai multe ori aceeaşi.

Cel care a dat numele mişcării şi, printre ei, a practicat-o mai

Fig. 129. — *Monet: Camil'a (Museul Simu).*

sistematic, este Claude Monet (1840—1922). Este parizian de naştere, însă de mic trimis la Le Hâvre, unde în această vreme se găsea Boudin. Se întâmplă ca acesta să cunoască pe tânărul, inteligent şi simpatic, căruia îi place pictura şi care se exercitează făcând caricaturile persoanelor de pe plajă. O prietenie sinceră se naşte între ei. La Boudin vede Monet, pentru prima dată, cum se aşterne culoarea pe o pânză,

cum, mai ales, se prind aspectele aşa de schimbătoare ale suprafeţei mării şi nuanţele unui cer marin. La 16 ani se întoarce la Paris. Rămâne însă prieten şi în corespondenţă cu maestrul normand. Nu uită, nici marea, pe care o iubeşte şi a cărui nostalgie o poartă toată viaţa, poate tocmai fiindcă era un element aşa de mobil. Lucrează şi se desvoltă. In această vreme simpatiile sale sunt destul de nesigure. Ele merg şi către artişti, pe care-i va judeca mai sever ceva mai târziu.

Este nevoit să-şi facă serviciul militar. Porneşte în Africa, unde dă cu ochii de natura şi de lumina orientală. Monet nu se putea să rămână insensibil la farmecele decorului inconjurător: îl observă şi se instrueşte. Termină serviciul militar, după care se întoarce la Paris, pentru ca să devină pictor. Este însă foarte sărac; trăeşte aproape în

Fig. 130. — *Monet: La Charrette (Luvru).*

mizerie. La 1863 intră în atelierul unui artist celebru pe atunci, bine înţeles academic: Gleyre. Acolo face cunoştinţă cu alţi câţiva camarazi, cu Bazille, cu Sisley şi cu Renoir, toţi trei nume însemnate printre impresioniştii de mai târziu. O strânsă prietenie se naşte între ei. Toţi îşi dau seama că locul unde se găseau nu le era prielnic. Gleyre era un artist mediocru, de formaţie clasică şi plin de teorii. El nu le vorbea decât de perfecţiunea artei antice, de Praxitele, de canonul antic. Plictisiţi de aceste predici continui, ei îl părăsesc şi încep fiecare să lucreze pentru sine.

In 1865 Monet expune. Este interesant de constatat că primele sale lucrări sunt mai ales figuri, de dimensiuni însemnate, aşa cum le întâlnisem şi la Manet, însă concepute adesea în mod deosebit. Multe din portretele în picioare ale lui Manet se prezentau pe un fond simplu, întunecos. Monet le aşează într'un interior de cameră sau, mai adesea, în mijlocul naturii. De aici nevoia de a realiza acel ecleraj, acea gradare în distribuţia luminei, pe care le iau figura umană, pielea, vestmintele în aerul liber, adică din pricina atâtor posibilităţi de modificare a tonu-

rilor locale, provenind unele dela culoarea cerului, altele dela verdele ierbei sau al copacilor, dela parterele de flori, dela o umbrelă, etc.

Din această epocă datează portretul d-nei Monet, Camille, într'o rochie verde cu dungi negre, pentru care o schiță foarte reușită se află la muzeul Simu (Fig. 129). De altfel, mulți impresioniști sunt reprezentați prin lucrări de seamă în muzeul bucureștean.

Curând Monet renunță la figurile de mari proporții și se devotează cu totul peisagiului. Ce-l interesează într'un astfel de subiect este lesne de priceput, după cele spuse până acum. Își alege acele teme, în care

Fig. 131. — *Monet : Femmes dans un jardin (Luvru).*

pământul, apa și lumina se găsesc împreunate, așa încât să se simtă efectele unuia asupra celuilalt. Mai ales îl interesează mobilitatea elementului lichid, reflexele care se oglindesc în el, variațiile ce suferă în raport cu lumina și, ca să le redea, își crează o metodă sugestivă, care-i este proprie.

Ajungem către 1874, adică exact la data când impresionismul își capătă numele, prin acel tablou al lui Monet, Impression, de care a fost vorba. De aici încolo mai ales vom întâlni, în operile grupului, diviziunea tonurilor. In sfârșit, ceva mai târziu, după 1890, Monet ajunge la concluzia că, în loc să se oprească la motive diferite din natură, pe care

să le interpreteze izolat, ar fi mai interesant pentru un ochiu de pictor să observe variaţiile aceloraşi motive la diferite ore ale zilei, sub aspectele schimbătoare ale cerului şi ale luminii. Atunci apar în opera sa

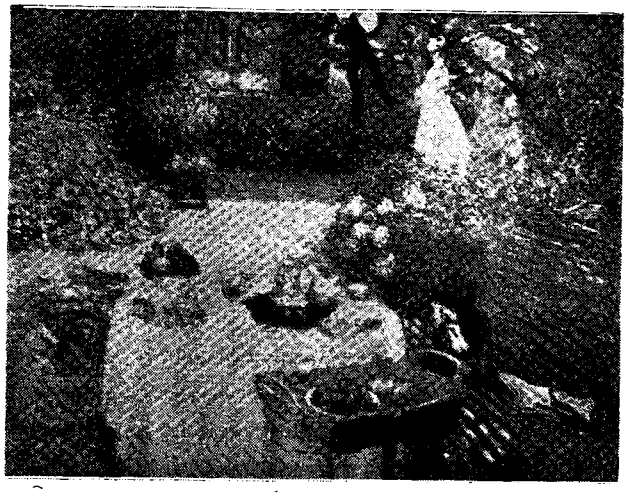


Fig. 132. — *Monet: Le déjeuner.*

„seriile": seria clăilor de fân, a Catedralelor, seria Vederilor Parlamentului din Londra, ale podului peste Tamisa, etc.

Spre sfârşitul vieţii pictorul se stabileşte la Giverny. Către 1900 deve-

Fig. 133. — *Monet: Zaandam (Artele Decorative, Paris).*

nise un pictor celebru, aproape la modă; se impusese gustului, tablourile sale intrau în colecţiile cele mai cunoscute, ajunsese un om bogat. Îşi cumpără o vastă proprietate la Giverny, pe care o transformă într'o grădină feerică, un adevărat paradis. Instalează apă, punţi rustice, lacuri

în care cresc nuferi. In tot acest timp el pictează cu pasiune motivul acestei flori. Ultima sa operă de vaste proporţii este o decoraţie pornită tot dela un motiv cu nuferi, compusă astfel ca s'o priveşti şezând în mijlocul ei. La moartea artistului a fost dăruită statului francez, care a instalat-o la Orangerie, la Paris.

Exemplele din opera lui Monet ce vom analiza sunt prezentate în ordine cronologică. Mai întâi, un motiv de iarnă; la Charrette. Courbet pictase şi el, de multe ori, zăpada, în munţii Jura. Amintirea lui Courbet e proaspătă în mintea lui Claude Monet. In acelaş timp se simte, în desenul arborilor, ceva din influenţa lui Jongkind. Totuşi, frăgezimea sentimentului e a lui Monet. Prin ea pictorul parvine să ne dea această admirabilă impresie de iarnă, una din cele mai reuşite

Fig. 134.—*Monet: Podul peste Tamisa (Luvru).*

în arta franceză, la o vârstă când nu avea mai mult de 25 de ani (Fig. 130).

Unul din exemplele caracteristice pentru perioada lui Monet, când el e atras de figura umană, este pânza întitulată: Femmes dans un jardin. Tabloul este azi la Luvru şi poartă data de 1867. Intr'o grădină, vara, un grup de femei sglobii, în rochii deschise, albe, cu reflexe albăstrii, dela cer, sau verzui, dela copacii ce le înconjoară, se distrează In jurul lor un frunziş de arbori, iar pe costumele lor uşoare pete de lumină ce se joacă, ori umbra transparentă a frunzelor. Din toată opera lui Monet este poate ceeace se apropie mai mult, ca aspect şi fel de pictare, cu arta lui Manet (Fig. 131).

Le Déjeuner, ceva mai târziu, este tot o vedere a unui colţ de grădină, vara, în plin soare. Masa e pusă, dar persoanele ce vor lua parte la ea sunt încă departe, cu excepţia unui copil, ce se joacă în nisip. Pretutindeni flori, cu corolele lor strălucitoare, sub bătaia razelor soarelui, care inundă totul. Este greu să ne închipuim ceva mai explosiv luminos ca acest tablou. (Fig. 132).

Puțin mai târziu Monet este preocupat de motivele în care apare apa, cu reflexele caselor și lucrurilor de pe mal, cu miile de unde ușoare, la cea mai mică adiere a vântului. Așa sunt vederile din Olanda, printre care cea dela Zaandam, ori cele din Londra, turneriene, cu lumina luptând din greu ca să pătrundă ceața, să ajungă până la apa grea a fluviului Tehnica de care se servește în aceste cazuri se perfecționează din ce, în ce. Trăsăturile menite să sugereze mobilitatea și varietatea reflexelor în apă, trebuesc să fie așa de variate și de expresive, încât putem să considerăm această problemă ca una din cele mai grele de realizat în pictură (Fig. 133 și Fig. 134).

Pe măsură ce înaintează în vârstă, pe măsură ce devine mai stăpân pe mijloacele sale de expresie, Monet își îngreuiază, voluntar, problemele de rezolvat. Astfel, dela reflexele în apă, el trece la o altă cate-

Fig. 135. — *Monet: Gara Saint Lazare. (Luvru).*

gorie de teme: aspectul unei gări de drum de fier, atunci când sub acoperișul unei stații fumul și vaporii de apă se amestecă, formând mase confuze, străbătute de razele soarelui, printre care se întrevăd câteva imagini ceva mai consistente. Oricine va fi de acord că e imposibil să ne imaginăm ceva mai exact și mai feeric în același timp, decât aspectele gării St. Lazare din Paris, văzute de Monet (Fig. 135). Ele n'au echivalentul decât în unele acuarele de Turner.

Ceva mai târziu, îl vedem oprindu-se în fața unui peisaj ceva mai larg tratat, mai sintetic, uneori inspirându-se dela un motiv acuatic: desghețul, primăvara, pe suprafața unui râu, sau un sat acoperit de chiciură. La orizont copacii, pe jumătate pierduți în aburii ceței, pe planul întâi râul, plin de sloiuri de ghiață, sau câmpul plin de zăpadă. Liniște și o atmosferă umedă, peste tot. Exactitatea cu care Monet a redat asemenea motive ajută la impresia de măreție pe care ne-o produc asemenea teme (Fig. 136).

Catedrala din Rouen a servit de subiect pentru una din seriile de

care vorbeam, în biografia pictorului. Dela o fereastră, din faţa maiestoasei clădiri, el observă dantela de piatră, masa grandioasă a construcţei, efectele pe care lumina, la diverse ore ale zilei, le produce în sculptura în piatră. Le redă, făcând să sclipească materia ca nişte nestimate, fără ca prin aceasta să avem impresia că a dispărut soliditatea monumentului (Fig. 137).

Am schiţat în cele precedente cariera lui Claude Monet, cel mai renumit dintre membrii grupului impresionist, considerat nu numai ca un antemergător al mişcării, dar şi ca un teoretician al ei de vreme ce el o codifică, îi dă normele după care se va desvolta şi prin care se va deosebi de restul picturei contemporane. In jurul lui Monet se grupează alţi artişti. Unii vin alături de el din primul moment: sunt cei al căror nume rămâne pentru totdeauna legat de im-

Fig. 136. — *Monet: L'Église de Vétheuil (Luvru).*

presionism. Ei constituesc floarea grupului. Alţii vor deveni impresionişti; ceva mai târziu, se vor apropia treptat de această tendinţă, pe măsură ce ea prinde să se închege şi să pătrundă în cercurile de amatori şi de critici. Grupul acestora, mai puţin însemnat, mai puţin original ca temperament decât cel dintâi, începe să se schiţeze cam după 1880. In sfârşit, un alt impresionist, prietin din prima oră a lui Monet şi a celorlalţi, natură energică, sinceră, iscoditoare, din nefericire n'are posibilitatea să-şi dea măsura talentului său şi nici să cunoască rezultatul eforturilor lor comune. El nu asistă la succesul mişcării, fiindcă moare tânăr, în ultimile zile ale războiului dela 1870.

Se numeşte Frederic Bazille (1841—1870). Are, aproximativ, cam aceeaşi vârstă ca Claude Monet, Sisley şi Berthe Morisot. Era meridional, din Montpellier, şi protestant, fapt ce trebue menţionat, deoarece are importanţă pentru înţelegerea atitudinii lui Bazille în pictură. Ieşit dintr'o bună familie de oameni cu stare, ca şi Manet, el se găseşte într'o situaţie excepţională, mai fericită decât a celorlalţi camarazi de atelier. Primeşte de acasă, nu numai tot ce-i este necesar,

dar şi cu ce să ajute pe unul sau pe altul din prietenii săi, în special pe Monet, care — după cum ştim — erea foarte lipsit de mijloace.

Intră cel dintâi în atelierul lui Gleyre, pe atunci unul din profesorii preţuiţi ai Şcoalei de arte frumoase. Aici se întâlneşte cu Monet, cu Sisley şi, ceva mai târziu, cu Renoir. Ştim din cele precedente că Monet, desgustat de pictura şi de teoriile profesorului lor, îi hotărăşte pe toţi să părăsească atelierul, unde aerul pe care-l respirau „nu era sănătos" — după cum se exprimă el. Şi astfel, cu toţii, se găsesc într'o bună zi, în mod conştient, în afara picturii oficiale, după ce rupseseră orice legătură cu Şcoala de Arte Frumoase. In această epocă, în vremea eroică a impresionismului, Bazille are un rol de căpetenie. Inteligent şi mai cult decât ceilalţi tovarăşi de luptă, având independenţa materială, el este recunoscut ca un fel de şef al grupului. Foarte talentat, serios, lucrând cu îndărătnicie, el ajunge să-şi impună mai totdeauna punctul său de vedere. In epoca primă a activităţii lui Monet, atunci când acesta se simte atras de studii şi portrete de persoane în interior — studii şi portrete din care face parte şi Camille din muzeul Simu — n'ar fi imposibil ca imboldul pentru astfel de teme să-i fi venit dela Bazille, care şi el ataca subiecte similare. In fond, acesta are o situaţie excepţională printre camarazi. E cu atât mai dureros că viaţa sa a fost atât de brusc întreruptă. Monet, care la început nu-l egala, a ajuns să ocupe în pictura franceză locul excepţional pe care l'am constatat. Este evident că un loc similar sau unul şi mai strălucit ar fi revenit lui Bazille, dacă trăia. El ar fi adăogat poate o notă nouă în cercul impresionist. Ceeace este sigur, este că el avea mijloacele ca să joace rolul de prim plan, pe care, după moartea lui, l-a jucat singur Monet.

Fig. 137. — *Monet: Cutedrala din Rouen. (Luvru)*

Isbuteşte să fie admis la Salon la o vârstă foarte fragedă şi chiar să fie medaliat. Aceasta însă nu împiedică juriul ca în alte dăţi să-i refuze tablourile, şi să-l oblige a face parte şi el din „grupul refuzaţilor". Se desvoltă continuu şi, atras de o serie de subiecte pe care nu le mai tratase pictura, introduce printre prietenii săi teme, care-i sunt proprii. Mai toate se semnalează prin rolul pe care artistul îl atribue luminii Lumina este cu adevărat cheia preocupărilor, ea determină întreaga atitudine a impresioniştilor. Redarea ei, a efectului ce produce

asupra obiectelor din natură sau dintr'un interior, distribuția ei, mijloacele de a o sugera, iată problemele ce-i pasionează.

Faptul că Bazille era un meridional nu puțin a influențat interesul său față de aceste teme Unul din tablourile sale importante, care azi se găsește la Luvru, tratează tocmai problema portretelor unui grup de persoane, reunite pe o terasă, în aer liber. (Fig. 138). Iată-l deci plein-airist ca și Monet, la aceiași epocă în Femmes dans un jardin

Bazille ajunge din ce în ce mai remarcat, își câștigă un loc strălucit printre tinerii pictori și adevărații amatori de artă ai Parisului.

Fig. 138. — *Bazille : Réunion de famille (Luvru).*

Plecat la războiu ca voluntar, la 1870, are nenorocul să cadă într'una din ultimele ciocniri cu inamicul, câteva ore înainte de încheerea armistițiului.

Camille Pissarro e o alta din figurile strălucite ale impresionismului și unul din cei care i-au rămas credincioși până la moarte. E ceva mai în vârstă decât ceilalți, chiar decât Claude Monet. (1830—1903). Se născuse în Antile, în Insule, cum spun Francezii Fusese odată la Paris, la vârsta de 15 ani, dar pentru puțină vreme Se întorsese în orașul său natal, dar, pentru ca să-și completeze studiile, îl găsim din nou în capitala Franței, către 1855 Era atunci un tânăr format, de aproximativ 25 de ani. Practicase pictura, dar nu-și găsise încă drumul adevărat Intră în atelierul lui Corot, pentru care simte o dragoste deosebită. Toți peisagiștii impresioniști sunt mai mult sau mai

puțin discipolii acestuia, în orice caz admiratorii lui. Corot ocupa atunci în peisajul francez — cei mai mulți dintre impresioniști practică genul acesta, nu trebue s'o uităm — un loc excepțional. Sub aparența de „bonhomme" delicat, nițel femenin în arta sa, Corot era unul din maeștrii cei mai conștienți pe care-i cunoscuse secolul al XIX-lea, liber de orice fel de servitute, și voluntar. El își face despre peisaj o idee personală, pe care caută s'o realizeze practic prin variatele și sigurele mijloace ce-i stau la dispoziție. In această idee intra dragostea pentru viață, o dragoste adâncă, care îl făcea să se identifice aproape cu ființele și cu lucrurile din natură, un panteism curat și sincer. Un peisaj de Corot este astfel, în primul rând, o atitudine tandră în fața motivului, servită de cel mai variat, mai subtil și mai rafinat talent de pictor. Sinceritatea ce transpiră din tot ce face, pentru toți artiștii timpului, dar mai ales pentru cei tineri, este ceeace atrage în primul rând față de arta lui Corot

Pissarro devine un elev al acestuia și — după cum ne spune Paul Jamot, în notele pe care i le consacră în la Peinture au Musée du Louvre — de multe ori, în catalogul Salonului, în rarele dăți când i se primesc lucrările, el își însoțește numele, cu un sentiment de mândrie, de afirmația: „élève de Corot".

Pissarro e o natură duioasă și duioșia sa îl poartă către subiectele în legătură cu natura, însă nu simple peisaje, motive pitorești, așa cum îi plăceau lui Monet; ce-l interesează este prezența omului, urma mâinilor și activității acestuia. Se stabilește la țară, unde îl găsim până către 1880. Trăește viața țăranilor, se amestecă cu ei, și ne dă câteva din vederile cele mai veridice și mai juste ale satului, din toată arta franceză. O singură întrerupere, în timpul acestei perioade rustice: războiul din 1870. Luptele îl găsesc instalat în împrejurimile Parisului. Satul în care locuește e invadat de armatele prusiene, de aceea el fuge și, împreună cu Monet, se duce la Londra. Este epoca în care amândoi descoperă pe Turner. Am amintit mai sus importanța pe care călătoria în Anglia a avut-o pentru formarea ideilor ui Monet.

Tot din pricina fondului de duioșie al lui Pissarro, a temperamentului său impresionabil și puțin cam feminin, el se simte atras când de unul, când de altul din corifeii picturii. Mai întâi de Corot. Apoi de Monet însuși. Prietenia cu acesta are drept efect că teoriile sale sunt adoptate în întregime și puse în practică și de Pissarro. Nu e mai puțin adevărat că și ultimul, om inteligent, totdeauna doritor să-și explice și să-și justifice felul de a picta, a trebuit la rândul său să exercite o oarecare influență asupra lui Monet. Când doi artiști trăesc într'o comunitate atât de intimă, când ei sunt atacați, cum au fost impresioniștii, și siliți să reacționeze, fatal ei ajung să pună totul în comun, idei și mijloace materiale. Este greu de spus atunci care este cel care dă, și care cel care primește

Ceva mai târziu, către 1884, — și aceasta ne dă o nouă dovadă decât de impresionabilă natură avea Pissarro — un tânăr pictor, Georges Seurat, expune un tablou: La Baignade. In această operă, ducând până la ultimele consecințe teoriile impresionismului, Seurat adoptase o manieră, numită apoi „pointillisme", care constă din divizarea tonului

la extrem, în puncte și în virgule de tonuri pure, astfel alăturate unele de celelalte, încât dela distanță să se îmbine și să producă nuanțele pe care dorește să le evace artistul. Este consecința extremă a teoriilor impresioniste, spre a da o mai mare luminozitate și vibrație coloritului. Derivată din impresionism, maniera lui Seurat se deosibește de adevăratul impresionism, prin faptul că e mai sistematic practicată Pissarro este intrigat de pointillisme-ul lui Seurat, deși aceasta era producția unui confrate cu 30 de ani mai tânăr. Natură sinceră și obiectivă, el găsește ceva interesant în noua tentativă și o adoptă.

După câtăva vreme, către 1894, după ce-și dase seama că a extras din această technică, cam prea sistematică și poate cam pedantă, tot ce se putea scoate, Pissarro renunță din nou la ea și se oprește la o

Fig. 139. — *Pissarro : Entrée de village (Luvru)*

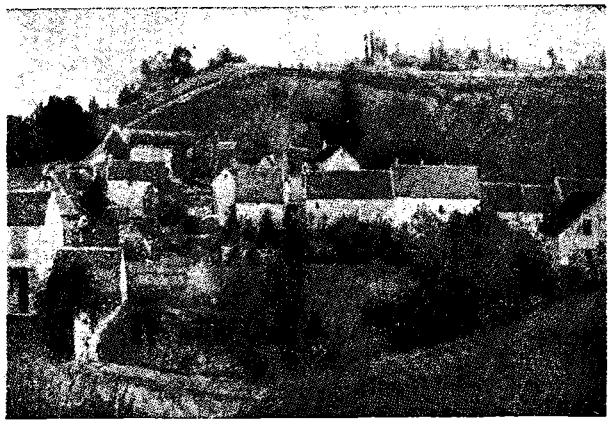
technică intermediară, între cea obicinuită a impresioniștilor și aceasta. Prin maniera semipointillistă el ajunsese, în ultima fază a carierei sale, să ne dea câteva tablouri din cele mai reușite, care au ca subiect vederi din natură, în timpul iernei. Iarna, când o pătură subțire de zăpadă sau de brumă acoperă totul, pătură scăldată de o lumină roză, care se refractă în mii și mii de mici cristale de ghiață, constitue una din cele mai grele probleme de redat pentru un peisagist Ea pasionează pe mulți dintre impresioniști (cum îl pasionase și pe Turner). Peisagiul de iarnă — cu excepția câtorva tablouri reușite, executate de Courbet, în Jura — de la impresioniști datează. Azi însă el este un subiect comun.

In acelaș timp, Pissarro este atras de o altă temă și ea deosebit de fermecătoare. Locuia în etajul al cincilea al unei case de pe unul din marile bulevarde ale Parisului. Acolo, ocupând un apartament de colț, are o vastă perspectivă înaintea sa și ocazia să observe strada

la diverse ore ale zilei, sub toate aspectele ei. Şi această temă i se pare demnă de a fi redată în artă, din pricina noutăţii ei, a frecvenţei ei în viaţa oraşelor mari. Un nou subiect îşi face deci apariţia în pictură, mulţumită lui Pissarro.

L'am văzut influenţat când de unul, când de altul, însă destul de cinstit ca să recunoască ce datora altuia şi, mai ales, destul de artist ca să-şi asimileze aceste influenţe şi să le transpună aşa ca să convină naturii sale. El însă nu este dintre cei care numai primesc; la rândul său el influenţează pe Cézanne şi pe Gauguin. Se pare că lui îi datoreşte Cézanne renunţarea la tonurile închise din prima sa manieră şi adoptarea celor blonde, vii, proprii impresioniştilor. Acelaş lucru se întâmplă şi cu Gauguin, care mai în urmă posedă poate cel mai strălucitor colorit din câte există în istoria artei, alături de van Gogh.

Al patrulea reprezentant al impresionismului (socotind şi pe Ba-



Fg. 140. — *Pissarro : Vue près de Pontoide.*

zille), este Alfred Sisley (1839—1899). Este englez, însă născut şi trăit în Franţa. Aparţine la drept vorbind şcoalei franceze, ca şi Jongkind, fiindcă în preajma ei se desvoltă, iar toată opera sa aparţine impresionismului. Ştim că a luat lecţii în atelierul lui Gleyre, pe care îl părăseşte nemulţumit, cu ceilalţi prieteni. In prima fază, şi el suferă influenţa lui Corot. Apoi, puţin câte puţin este câştigat de teoriile şi mai ales de practica celor din jurul său.

Există două faze în impresionism :faza primă, pornită din instinct, faza a doua, mai ales teoretică. In prima fază artiştii fac impresionism, fără să se gândească prea mult la teorie şi, mai ales, fără să sistematizeze. In faza a doua, ei îşi raţionează mijloacele de care se servesc, fac o artă care pentru cei de astăzi e de multe ori mai puţin interesantă decât cea dintâi. Acelaş lucru se poate spune despre pictura lui Sisley. Tot ce execută până către 1880 e mai personal şi mai sincer, decât ceeace execută în a doua perioadă a existenţei sale. Foarte

legat de Monet, îi adoptă atunci în totul teoriile, trăeşte aşa de mult în gând şi în faptă alături de prietenul său, încât lucrările lor aproape s'ar putea confunda. Este evident că cel care primise înrâurirea nu era Monet, natură mai independentă şi creator mai conştient, ci Sisley. El ne-a lăsat totuşi, mai ales în epoca sa bună, câteva din vederile din jurul Parisului, cele mai veridice, mai pline de poezie în modestia lor şi mai delicate, printre cele pe care le datorim impresionismului.

Sisley prezintă pentru noi Românii un interes deosebit, fiindcă, dintre toţi impresioniştii, este probabil cel care a plăcut mai mult lui Andreescu. Temele şi felul său de a picta nu vor rămâne fără efect asupra artei compatriotului nostru, cum se vede mai ales în Iernele din colecţiile Zambaccian şi Marvan.

Fig. 141. — Pissarro: La brouette.

In sfârşit, din grupul impresionist fac parte şi câteva femei. Printre acestea, artista cea mai serioasă şi mai fermecătoare este Berthe Morisot (1841—1895). Aparţinea unei foarte bune familii de magistraţi deci înaltei burghezii franceze, ca şi Manet, cu care în cele din urmă se înrudeşte, prin alianţă. Primeşte o creştere excelentă şi rămâne o adevărată femeie de lume, atrasă însă de artă, ca şi o soră a sa. Ajunge să intre în relaţii cu grupul impresioniştilor şi mai ales cu Manet. Teoriile acestuia o încântă, dar încă mai mult ceeace cunoaşte din opera lui. Berthe Morisot se asociază astfel grupului. La început şi ea suferise influenţa lui Corot. Pictura lui Corot e pentru toţi un fel de poartă de intrare spre impresionism. Prin Corot se liberează unul după altul de piedicile pe care le punea desvoltării lor arta trecutului.

Ceeace este interesant în opera acestei femei este că, spre deosebire de multe alte pictoriţe ea nu aspiră să concureze maniera bărbaţilor. Rămâne femeie, cu sensibilitatea şi delicateţa ei, cu preferinţele

ei, cu gustul ei. Este atâta distincţie naturală, atâta frăgezime în tablourile sale, încât pentru un bărbat ar trece poate drept prea sentimentale. Ele sunt însă tocmai aşa cum le aşteptăm dela o femeie.

In evoluţia Berthei Morisot — şi tocmai aici se vede caracterul sincer, femenin al acesteia — întâlnim trei faze deosebite, după cele trei influenţe pe care le-a suferit în timpul desvoltării sale, influenţe bărbăteşti, bine înţeles, însă asimilate aşa de desăvârşit, încât opera ei apare completă şi unitară: mai întâi Corot, apoi Manet şi în urmă Renoir. Renoir ni se pare azi, trebue s'o spunem de pe acum, ca natura cea mai francă, cea mai originală şi mai independentă între impresionişti, cea care se va impune mai ales generaţiei viitoare, celor din secolul al XX-lea

Mai fiecare dintre aceşti maeştri a lăsat lucrări numeroase. Vom

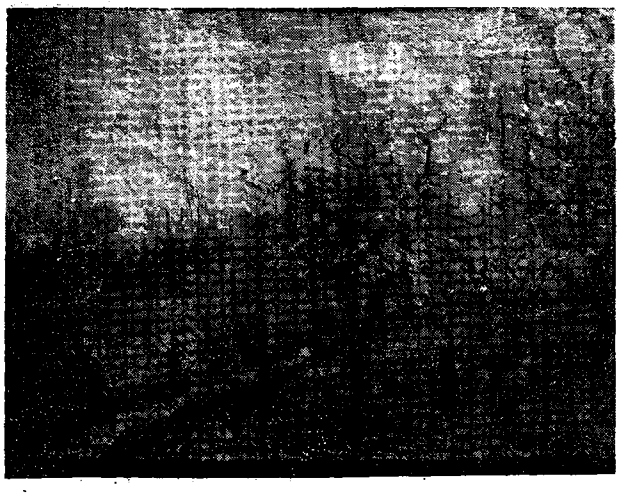


Fig. 142. — *Pissarro: Les Pommiers.* (*Muzeul Simu*.

analiza câteva dela fiecare. Entrée de village, de Pissarro, este una din scenele luate din împrejurimile Parisului. S'a sfârşit cu peisagiul eroic, cu acele decoruri, menite să servească de cadru la cine ştie ce amintiri istorice; s'a sfârşit chiar şi cu motivele grave ale şcoalei din Barbizon. Pissarro, ca şi Corot, se aşează în faţa unei intrări de sat, unul dintr'o mie, şi pictează ceeace vede, cu o libertate, cu un farmec, cu o mulţumire, cu o pricepere pentru dozarea luminii care cade asupra lucrurilor, cu adevărat remarcabile. Ceeace izbeşte într'o astfel de pânză este seninătatea, simplicitatea de suflet a artistului în faţa motivului. In acelaş timp, observăm acele procedee sintetice pentru a reduce formele din natură la liniile şi la petele de culoare esenţiale, aşa cum am constatat şi în arta lui Jongkind (Fig. 139). Un motiv asemănător este Vue de l'Ermitage près de Pontoise (Fig. 140).

La Brouette, este executată cam în aceiaşi vreme cu tabloul precedent. Un motiv banal, de sigur, pe care toţi cei care au locuit la ţară

au avut ocazia să-l vadă de nenumărate ori. Noi, cei din secolul al XX-lea suntem foarte obicinuiţi cu tablouri de acest fel. Pe vremea când este expus pentru prima dată, el însă aproape scandalizează publicul. Criticii impută pictorilor acest interes pentru subiecte care n'au nici cea mai mică nobleţă .Millet cel puţin aducea un stil ; dar aici ? Ce ne interesează pe noi dacă ţăranca care încarcă roaba, există sau nu există ? Totuşi noi cei de azi, dacă ne plecăm cu simpatie asupra vieţii celor ce locuesc în mijlocul naturei, nu este numai fiindcă istoric s'au schimbat împrejurările, ci şi fiindcă, după impresionism, aceste subiecte au devenit un bun comun, aparţin întregii picturi europene (Fig. 141). Aceleiaşi categorii de scene aparţine şi pânza : Les Pommiers, din muzeul Simu. (Fig, 142).

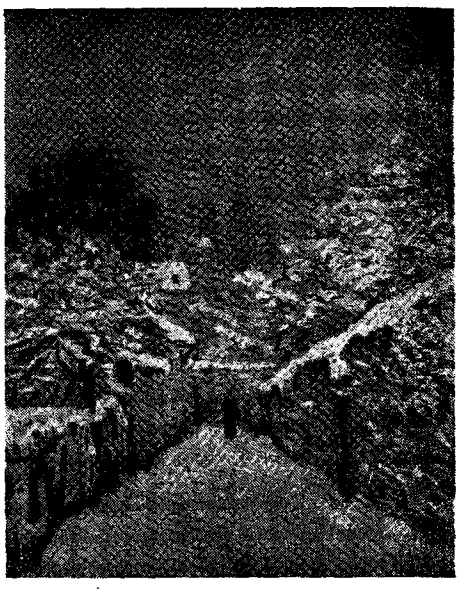


Fig. 144. — *Sisley : La Neige à Louveciennes (Luvru).*

Un efect de iarnă impresionant este cel în care artistul a reprezentat Avenue de l'Opera, dimineaţa, iarna, văzută dela o fereastră din faţa Comediei franceze, sau Cheiul Senei în acelaş anotimp, primul din 1898, celălalt din 1901, deci cu foarte puţină vreme înainte de moartea pictorului. El trecuse, la această epocă, prin toate fazele pe care le-am semnalat în introducere : admirase şi adoptase ceva din metodele de lucru ale lui Corot, cunoscuse pe Monet, apoi pe Seurat, redevenise el însuşi, păstrând din fazele anterioare o îndemânare care-i facilitează tocmai exprimarea acestui aspect curios şi ciudat din atmosferă, când albul zăpezii şi lumina soarelui se întâlnesc într'o vedere de oraş mare, (Fig. 143).

Fig. 143. — *Pissarro : Le Louvre (Luvru).*

De Sisley am ales un minunat efect de zăpadă, la Louveciennes. Privind acest tablou înţelegem de ce Andreescu, în momentul în care a pictat cunoscutul său peisaj, şi-a adus aminte de Sisley. Deşi reproducţia nu apare decât în alb şi negru, tocmai fiindcă vederile de iarnă ale acestui pictor sunt ţinute în foarte delicate tonalităţi de griuri, chiar şi o imagine în alb şi negru ne poate da impresia culoarei. (Fig. 147).

Una din lucrările cele mai cunoscute ale lui Sisley este l'Inondation à Port-Marly. Ce este surprinzător în această lucrare este contrastul dintre subiectul, care reprezintă un fenomen groaznic al naturei şi veselia culorilor. Tot tabloul e lucrat în tonuri pure şi cu nuanţe aşa de alese, încât devine o încântare pentru ochi. Uiţi, privind tabloul, că în realitate el trebue să evoce în noi amintirea unui cataclism, că oamenii, care locuesc în casa din stânga, trebue să circule cu bărcile, că tot parterul clădirii e înecat în apă şi că tot ce vedem de jur împrejur a fost devastat de puhoiu. (Fig. 145) Din când în când artistul acesta delicat se opreşte la un subiect mai grav, pe care-l tratează însă în chip tot aşa de desăvârşit, ca, de pildă, în Biserica din Moret. (Fig. 146).

Berthe Morisot a luat adesea de model scene şi persoane din

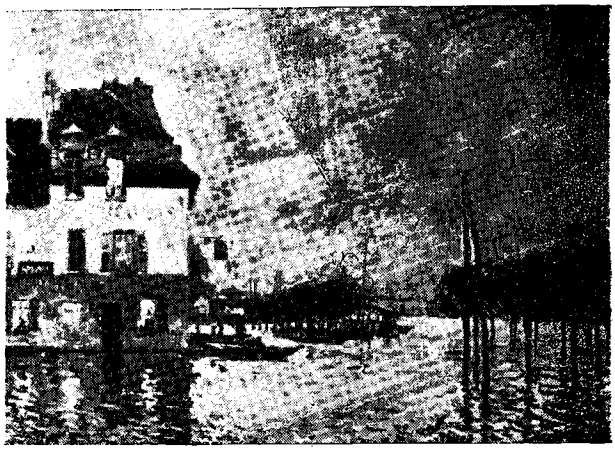


Fig. 145. — *Sisley: L'Inondation à Port-Marly (Luvru).*

anturajul său imediat. Aşa este minunata melodie în alb, la Toilette (Fig 147) portret al sorei sale. In această fază a existenţei sale, care nu este prima din cariera artistei, ea este influenţată de Manet. Influenţa acestuia urmase după cea a lui Corot, o ştim. Avem impresia unui sentiment adânc în faţa modelului, şi la Berthe Morisot, şi la Manet, cu deosebire că prima rămâne femeie. Acest lucru este vizibil, nu numai în aranjament, în poză, dar chiar în anume detalii de factură, pe care Manet nu le-ar fi executat în acelaş fel.

Tabloul l'Hortensia e dintr'o epocă mai nouă, în care Berthe Morisot e influenţată de Renoir. Forma a devenit mai amplă, mai voluminoasă. In acelaş timp, desenul e mai precis, deşi simţim aceeaşi delicateţe de culoare şi deşi sentimentul cu care este pictată o scenă aşa de gingaşă a rămas tot aşa de intim. (Fig. 148).

Auguste Renoir e considerat ca unul din marii pictori ai epocii noastre, şi îşi face apariţia în artă ca impresionist. La început e foarte entuziasmat de mişcarea pe care am văzut-o atrăgând pe câţiva

dintre pictorii cei mai originali din această vreme. Se eliberează însă de ea şi, după un timp, se desvoltă paralel cu vechii săi prieteni, urmând înclinarea temperamentului său. Vom înţelege, din cele următoare, de ce Renoir nu se putea împăca în totul cu atitudinea şi cu felul de a interpreta natura, al impresioniştilor.

Cariera sa de artist începe foarte de vreme, în condiţii defavorabile, aproape patetice, şi se termină în ajunul morţii. E una din activităţile cele mai lungi din secolul al XIX-lea. Renoir trăeşte şapte zeci şi opt de ani, din care mai bine de şaizeci îi petrece într'o muncă încordată, de toate zilele. Numai aşa au putut rămâne de la dânsul peste şase mii de bucăţi. Nici un alt pictor contemporan nu i se poate compara ca abundenţă de producţie, nici chiar Corot, dela care au rămas totuşi mai bine de trei mii de lucrări.

Fig. 148. — *Sisley: Biserica din Moret. (Muzeul Simu).*

Se naşte în 1841, în Limoges şi e fiul unui foarte sărac croitor. Limoges a fost şi este şi azi un centru cunoscut pentru fabricarea faianţei şi a porţelanului. Renoir avea, ca tânăr, o voce plăcută, ştia să cânte corect, aşa încât Gounod, marele compozitor, auzindu-l din întâmplare, l-a sfătuit pe părintele său să-l facă muzicant şi s'a oferit chiar să-i dea gratuit lecţii. Tatăl însă dorea pentru fiul său o profesie mai lucrativă, care să-l facă să-şi câştige viaţa cât de curând. Auguste a fost nevoit astfel să intre într'o fabrică de porţelan, ca decorator, la vârsta de 15 ani. Curând a devenit cel mai îndemânatec dintre pictorii fabricei, iar gustul şi fantezia sa erau de toţi apreciate. S'a întâmplat însă în această vreme că s'a introdus în manufactura porţelanului un alt fel de decoraţie, mai simplu, mecanic, mult mai economic. Cea mai mare parte dintre lucrători sunt concediaţi, iar porţelanul decorat cu mâna devine o marfă de lux.

Renoir se gândeşte atunci la alt mijloc de existenţă: la pictura evantaliilor. Pentru aceasta el îşi îndreaptă atenţia asupra artiştilor din secolul al XVIII-lea, care şi ei decoraseră astfel de obiecte, sau care lăsaseră subiecte potrivite pentru a fi adaptate pe suprafaţa, aşa de curioasă ca formă, a evantaliului. Aceşti pictori erau: Watteau, Boucher şi Fragonard. Vom vedea că acest contact silit al lui Renoir cu marii pictori de egloge şi de idile amoroase a fost folositor acestui copil îndepărtat al secolului al XVIII-lea. Dar nici cu această ocupaţie nu ajunge să-şi câştige pâinea zilnică. Se zice că într'o zi, trecând

prin rue du Bac, cu stomacul gol, zăreşte un magazin, în vitrinele căruia se găseau transparente făcute din trestii subţiri, ţesute unele lângă altele, pe care erau pictate subiecte japoneze. Renoir se interesează şi află că era tocmai liber în magazin un post de pictor. Se angajează şi curând ajunge să câştige o sumă imensă, pentru cineva care până atunci suferise de multe ori de foame, cam 50—60 franci pe zi. Incet, încet el poate economisi o parte din câştig şi în curând este dispensat să mai exercite meseria umilitoare, pe care o practicase, pentru ca să poată trăi.

Fig. 147. — *Berthe Morisot: La Toilette (Col. part).*

Ne găsim în preajma lui 1861. Renoir avea 20 de ani. Intră, după cum ştim, în atelierul lui Gleyre, unde întâlneşte pe Monet, pe Bazille şi pe Sisley, şi astfel se leagă între ei prietenia din care va ieşi primul grup al impresioniştilor. Renoir este şi el câştigat de ideile şi mai ales de felul în care utilizau culoarea, al celorlalţi. Era însă între el şi Monet, de pildă, o mare deosebire de temperament. Renoir este un instinctiv. Ce-l interesează în viaţă este impulsul, pasiunea, nevoia de a se exprima întreg şi, fără reticenţe. Teoriile, ideile abstracte îl satisfac mult mai puţin. Ne dăm însă seama că până şi la oameni ca Monet, partea teoretică a impresionismului joacă un rol

destul de important Spre deosebire de ceilalți, care văd în această liberare de arta trecutului un scop, ce oferă o justificare și un interes în sine, pentru Renoir este un mijloc, poate cel mai nimerit într'o anume stare de spirit însă numai unul din multiplele prin care un pictor poate să-și exteriorizeze simțirea, credința și avântul sufletului. Apoi, tot spre deosebire de ceilalți, Renoir nu disprețuește nici tradiția, nici trecutul ca atare. El frecventează muzeele. L'am văzut copiind pe Watteau, pe Boucher, pe Fragonard atunci când picta evantaie. Apoi — încă o diferență între el și ceilalți impresioniști, diferență din care va decurge, ca o consecință, și despărțirea lor. — ce l atrage mai puternic ca subiect este nudul, trupul uman, mai ales cel al femeii, pe când restul impresioniștilor sunt preocupați în deosebi de subiecte din natură, adică de diversele forme de peisaj Cât va trăi, până la adânci bătrânețe, nudul femenin va exercita o forță fascinatoare asupra lui Renoir: femeea ca întruchipare tinereții, ca simbol al grației naturale și al sănătății, ca posibilitate pentru bărbat de plăceri infinite. De aceea el imaginează trupul feminesc, nu după concepția clasică care i se pare rece, cu acea așa zisă perfecțiune de formă, cu acele trăsături în fizionomie, care să „înobileze" o figură; el se apropie de nud cu un sentiment păgân, așa cum au trebuit să facă primii artiști greci, atunci când și-au imaginat ființele primitive, nimfele din păduri, urmărite de fauni. Femeea lui Renoir are în ea ceva rustic, animalic aproape, în sensul bun al cuvântului. Este un produs desăvârșit al firei, cu forme sănătoase și puternice, sugerând energie și tinerețe. Că ea face sau nu impresia că are și un suflet, că judecă, că meditează, aceasta este aproape indiferent lui Renoir. Mai mult decât atât, s'ar zice că el evită cu grijă ca să ne dea astfel de sugestii, că le consideră ca pe un element pedant, cu care pictura nu trebue să se ocupe și care numai încurcă inspirația unui artist.

Fig. 148. — *Berthe Morisot: L'Hortensia (Luvru).*

Modelele sale sunt departe de a avea formele desăvârșite ale canonului pe care-l recomanda Gleyre elevilor săi. Servitoarele artistului erau modelele sale obicinuite. Nu-i plăcea unul de profesie, dintre acelea care știindu-se cu un trup bine făcut, iau în fața artistului atitudini și poze, au ceva silit în felul lor de a se prezenta; pe câtă vreme servitoarele stau înaintea lui în chipul cel mai natural, fără să

se gândească la nimic. Pictorul are astfel în faţa ochilor tot ce este mai sănătos şi mai atrăgător într'o femee tânără. Figuri vulgare, evident, cu ceva grosolan în ele, lipsite cu totul de distincţie, însă cu o calitate rară de viaţă, de autenticitate.

Nimeni, cu excepţia lui Rubens, n'a fost mai impresionabil ca Renoir la calitatea pielei unei femei. Mărturisea singur că nu poate să picteze decât acea epidermă care primeşte lumina şi o absoarbe. Ajunsese să deosebească, între diferitele carnaţii ale trupului, pe aceea care concentrează razele soarelui şi, concentrându-le, are irizări de sidef. Capul unui astfel de trup îi va da impresia unui capitel de coloană; picioarele ar fi parcă coloanele chiar, sculptate. De aceea felul său de a concepe forma se potriveşte mai mult cu sculptura [1]).

Fig. 149. — *Renoir: Copilul cu pisica (Col. part.)*

Din toată această descriere, înţelegem cât de departe suntem de impresionism, de acea dorinţă de fărămiţire a volumelor şi a solidelor, care le-a fost imputată. Era fatal ca cineva care simţea natura sub aspecte atât de plastice, să nu fie mulţumit cu pulverizarea materiei, care era oarecum la baza impresionismului.

Alături de această temă pe care o tratează de nenumărate ori el studiază şi floarea. Obicinuia să spună că pictează flori, ca o preparaţie în vederea redării carnaţiei feminine. Se poate oare o mai înaltă idee despre aspectul exterior al corpului acesteia şi al copilului, care din acest punct de vedere se aseamănă cu cel femeesc? na din primele sale pânze reprezintă tocmai un nud de băiat, pe copilul său.

Pentru ca să ajungă aici, el şi-a format technica studiind şi analizând, în dreapta şi în stânga. Pentru anume calităţi ale decorului, în care aşează modelele sale, el se îndreaptă spre arta secolului al XVIII-lea, la Watteau, Boucher şi Fragonard. Pentru forma în sine, el întreabă pe marii interpreţi francezi ce-l precedase, pe Ingres şi

1) Că această artă îl preocupa în deosebi se vede şi din faptul că, în ultima epocă a vieţii sale, a făcut şi sculptură.

pe Courbet. dar mai ales pe unul din cei mai străluciţi pictori ai nudului ce fuseseră vreodată, cu care poate se aseamănă mai mult Renoir, pe Rubens. Delacroix îl învăţase, şi el, cum să redea reflexele pe care le primeşte pielea din vecinătatea cu obiectele înconjurătoare, divers colorate.

Totuşi, în nici o epocă a existenţei sale Renoir nu renunţă cu totul la acele mijloace noui, pe care impresionismul le pusese la dispoziţia pictorilor, nici chiar după ce se despărţise de ceilalţi. In compoziţiile din ultima epocă — care tratează ca temă mai ales nudul — în timp ce figura are stabilitatea şi compactitatea de care vorbeam, apare adică ca ceva tot atât de plastic ca o statuă antică, decorul în care este reprezentată, in general un peisagiu, este redat cu mijloacele fluide de care se serveau impresioniştii. Astfel liniile şi formele figurilor rămân precise, sugerând ceva solid, consistent, elastic la pipăit, în timp ce în jurul lor peisajul vibrează, aerul se mişcă, ceeace este tocmai una din trăsăturile technicei impresioniştilor.

Fig. 150. — *Renoir: La Loge (Luvru).*

N'a început totuşi prin aceste nenumărate „baigneuses", singure sau în grup, pe care le-a executat în ultimele faze ale carierei sale. S'ar zice chiar că el vine la nudul total după oarecari ezitări. Primele modele sunt şi nu sunt desbrăcate, până când — în ultima epocă — oprindu-se la tema femeii care se scaldă, îşi crează oarecum o justificare, ca să-şi îndrepte întreaga atenţie spre astfel de subiecte. In prima parte însă el a pictat figuri. Am văzut că mulţi pictori din acea vreme, după exemplul lui Manet şi Corbet, încep prin portrete, într'un interior, în mărime naturală.

Avem din această epocă un admirabil portret de grup, reprezentând pe Sisley şi soţia sa. Apoi, imediat ce Renoir ajunge în posesia technicei impresioniste, se opreşte la tema care joacă un rol esenţial în evoluţia şcoalei: redarea aspectelor unui oraş. Impresionismul singur izbutise ca, prin mijloace simple şi repezi, să dea iluzia mişcărei continui, a continuei transformări, a agitaţiei ce se observă într'un oraş mare, în aglomeraţiile de pe stradă, din piaţă sau de aiurea. Renoir se opreşte şi el asupra acestor teme, pe care le redă în chip magistral. Amestecă apoi vederi din oraşe cu câteva portrete sau cu câteva studii de persoane, în interior. Pictează asemenea subiecte cu acea gamă deschisă şi fragedă, cu o tuşe vie şi agilă, care n'are seamăn la

nici un contemporan. Până astăzi mulţi critici consideră că este cea mai încântătoare şi mai reuşită fază din cariera artistului.

Şi astfel ajungem până către 1881. Renoir avea 40 de ani. La vârsta aceasta, după ce executase câteva capodopere, care trec printre ceeace impresionismul a produs mai strălucit şi mai original, artistul merge în Italia şi se opreşte la Pompei. Aici are ocazia să examineze faimoasele decoraţii, cu care Romanii împodobeau zidurile vilelor, din primul secol al Imperiului lor. Îşi dă seama de neajunsul suferit de pictură, din pricină că desenul fusese neglijat de către impresionişti. I se pare lui Renoir că el constitue o parte tot aşa de insemnată în opera de artă ca şi culoarea, care, singură, nu este în stare să sugereze tot ceeace vedem. E inutil şi periculos să sărăceşti arta şi să renunţi la linie, în favoarea numai a tonului. Astfel, el ajunge la concluzia că impresionismul greşise. Este, dacă vrem, o concluzie neo-clasică, la care-l duce de altfel şi temperamentul său, fiindcă am văzut câte puncte de contact există între concepţiile sale şi cele ale sculptorilor clasici.

Fig. 151. — *Renoir : D-na Charpentier. (Luvru).*

Dar, în acelaş timp, este şi una din epocile cele mai tulburi din existenţa marelui artist. Omul acesta pasionat, un adevărat poet liric, toată viaţa se lăsase purtat de instinct, ce-l servise şi-l condusese în aşa fel încât să realizeze maximul posibilităţilor sale. Pentru prima dată el începe să fie nesigur, să-şi pună întrebări, să aibă nelinişti, să lupte cu el însuşi şi mai ales cu opinia publică.

Cunoaştem cu câtă greutate au ajuns să se impună impresioniştii. Totuşi, din primul moment ei şi-au format un cerc de prietini care-i protejează, pe care se pot baza, pentru care, în fond, ei execută tablourile lor. Aceşti prietini nu erau de loc mulţumiţi cu direcţia pe care o lua arta lui Renoir. Ei ar fi dorit ca el să rămână la acele delicioase opere pe cari le produsese în prima fază a carierei sale, la portretele de femei, la Lojă, la anume scene de interior. El însă are tăria să reziste, fiindcă îşi dă seama că poate merge mai departe, ajunge la ceva mai sincer, mai conform cu idealul său. Şi astfel, puţin câte puţin Renoir se îndreaptă către acea ultimă fază a carierei sale, în care nudul ţine locul principal, după ce trecuse prin cea ascetică, urmare a călătoriei italiene. Toată această producţie ar putea fi considerată — şi a fost — ca un imn adus frumuseţii femeii, temă eternă, comparativ cu cea „modernă", de până atunci.

Se întâmplă însă cu el că, relativ tânăr, se îmbolnăveşte de un reumatism deformant. Mâinele, adică ce e mai important în cariera unui pictor, i se sgârcesc şi se înţepenesc. Aproape nu se mai poate servi de ele. Totuşi, pasiunea sa pentru pictură e aşa de mare, încât inventează tot felul de mijloace ca să continue să picteze, chiar în situaţia teribilă în care se găsea. In ultimii ani, a fost uneori cazul ca prietenii să-l surprindă având legată de mână pensula, pe care o purta cu infinită greutate, în timp ce cineva îi mişca şevaleul, în direcţia pe care o indica artistul. Producţia sa devenise un chin şi totuşi pa-

Fig. 152. — *Renoir : Moulin dela Galette (Luvru).*

siunea e aşa de mare, încât indiferent de multe ori la tot ce-l înconjura, când venea ora în care un model care-i plăcea i se prezenta să pozeze, devenea cu totul alt om, se transfigura, îşi recăpăta tinereţea de simţire. Spre sfârşitul vieţii a făcut şi sculptură. Nu singur, fiindcă mâinele sale bolnave erau în imposibilitate să modeleze pământul. Ajunsese însă să conducă în aşa fel pe unul din ajutoarele sale, cu mâna şi cu un mic bastonaş, încât acesta făcea exact operaţia pe care o dorea Renoir. Sculpturile acestea trec cu drept ca opere autentice ale acestuia, deşi mâinele sale aproape nici nu le-au atins

Moare la 1919, la vârsta de 78 de ani, în momentul în care Francezii erau tocmai în tratative pentru încheerea păcei, adică atunci

când opinia publică avea cu totul alte preocupări. In afară de un mic cerc restrâns, moartea sa a trecut aproape neobservată.

Opera lui Renoir, am spus o, este atât de bogată, încât cu greu se poate face o selecţie, în vederea analizei. Vom începe cu: Garçon au chat. Este acea figură de copil, la care făceam aluzie când spuneam că artistul este tot atât de interesat de aspectul epidermei copilului ca şi de cel al femeei. Ne dăm seama că avem aface cu un artist, pentru care aparenţa exterioară a unui trup constitue unul din motivele supreme de inspiraţie. Tabloul ar putea trece ca un simbol al gingăşiei; gingăşia trupului plăpând al băiatului, gingăşia animalului, a pisicei cu care se joacă. (Fig. 149).

Cea mai însemnată însă dintre operile executate în această perioadă este aceea care poartă numele la Loge. In tabloul acesta, un dublu portret, în care figurile sunt de mărime naturală, Renoir este încă im-

Fig. 153. -- *Renoir : La Grenouillère (Col. Reinhart).*

presionist. Nici unul dintre prietenii săi, nici chiar Manet, fără să mai vorbim de ceilalţi, n'a fost în stare să ne dea cu atâta graţie ceeace este atrăgător, fascinant, irezistibil în înfăţişarea unei femei tinere, în modernitatea ei. Simţim parcă pe obrazul ei un fel de boare uşoară, un fel de pulbere, ca pe fructele proaspăt culese. Niciodată o imagine n'a fost mai precisă, mai sugestivă pentru simţurile noastre. Este adevărat că şi technica impresionistă îl ajută ca să evoce ceeace este mobil, trecător şi frivol, dar aşa de preţios în înfăţişarea exterioară a femeei, costum, pieptănătură, micile obiecte ale modei. (Fig 150).

Din aceeaşi perioadă, o altă din lucrările capitale este portretul D-nei Charpentier. Este vorba de soţia cunoscutului editor de romane dela sfârşitul veacului trecut. D-na Charpentier, femee inteligentă şi cultivată, ţinea un salon, în care se întâlneau literaţii şi artiştii vremei şi unde apărea din când în când şi Renoir. El devenise astfel un prietin al casei. A pictat de mai multe ori pe stăpână. Este greu să ne închi-

puim ceva mai suprem fascinator, mai perfect din punct de vedere al realizării, mai asemănător şi mai plin de viaţă, decât acest portret al D-nei Charpentier (Fig. 151).

Le Moulin de la Galette era pe vremea aceea un loc în Montmartre, în care se petrecea şi se dansa. Acum a dispărut. Intr'o grădină cu o vegetaţie dubioasă, cum sunt copacii într'un oraş mare, perechi, perechi, bărbaţi şi femei, se distrează, beau şi dansează. O lume agitată, în perpetuă mişcare, în care culorile şi petele de soare sclipesc neîncetat. Renoir a isbutit să ne dea tocmai această impresie de mobilitate continuă, care preocupa în aceiaşi vreme şi pe Manet, şi pe ceilalţi din grupul impresioniştilor. (Fig. 152). Tot atât de perfect realizat, de data aceasta la ţară, pe Sena, nu departe de Paris, este La Grenouillère, din col Reinhart. Ce este interesant în acest tablou, din perioada impresionistă a lui Renoir, ca şi cel precedent, este identitatea tehnicei cu cea a lui Monet, atunci când trata subiecte asemănătoare. (Fig. 153).

In ultima perioadă a vieţii sale, Renoir va picta mai ales nuduri, o ştim. Forma va deveni din ce în ce mai plastică. Dar nu numai

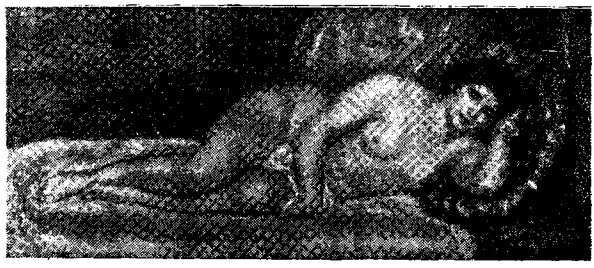


Fig. 154. — *Renoir: Gabriela culcată.*

forma, ci şi tonurile care erau aşa de delicate, aşa de palide în prima sa fază acum se arată puternice, rozul pielei se intensifică, va bate în violet cu timpul. Capetele n'au niciodată ceva distins, ci mai de grabă se remarcă prin trăsături pe care am putea să le numim vulgare. Era tipul care, pentru artist, reprezinta mai elocvent tinereţea, ca pe o fază aproape animalică din existenţa umană. Uneori îi pozau bonele sale, mai ales una, Gabriela (Fig. 154). La început, când el nu se despărţise cu totul de impresionişti, nu-i displace să facă să apară, petele de soare, ici şi colo, pe pielea delicată şi fragedă (Fig. 155).

Spre sfârşitul carierei, nudul devine o temă obsedantă pentru Renoir, iar culoarea — poate sub influenţa lui Cézanne — se fragmentează. Nu însă în „tuşe" paralele, aşa cum procedau impreşioniştii, ci prin modulări de culoare, după metoda de care s'a servit Cézanne. (Fig 156).

Terminăm cu un portret al unui prieten: Choquet, un mare amator de artă. Renoir a executat portrete mai ales în prima sa fază. Totuşi, niciodată n'a părăsit cu totul această temă, în care i-ar fi fost uşor să exceleze, după cum se vedea din portretul D-nei Charpentier, din cel de aici, executat într'o cu totul altă manieră (Fig. 157).

Edgar Degas aparţine înaltei burghezii franceze, ca şi Manet ca şi Bazille. Este fiul unui bancher important, cu legături de familie sau de interes cu persoane din Italia sau din America. Din această pricină ideile sale, atitudinea sa în societate, relaţiile sale cu ceilalţi pictori, chiar cu impresioniştii, vor fi diferite de cele ale lui Monet, ale lui Pissarro, sau ale celorlalţi, cu excepţia lui Manet, care face parte şi el din aceeaşi „lume".

Fig. 155. — *Renoir: Torse de femme au soleil (Luvru).*

Primise o educaţie îngrijită, bine înţeles cu multe din prejudecăţile clasei sociale căreia aparţinea. Doreşte mai întâiu să urmeze dreptul; se desgustă însă curând de legi şi de comentarea lor şi se consacră în întregime picturei. Începe prin ceeace Focillon numeşte „la religion d'Ingres", adică printr'o admiraţie extremă pentru marele maestru desenator dela începutul secolului, portretist fără pereche. Este natural ca şi în cariera lui Degas să întâlnim aceeaşi importanţă acordată liniei expresive, ca mijloc de interpretare a figurilor, a nudului şi a draperiei.

Din această scurtă introducere e uşor să ghicim că, dela început chiar, Degas va avea slăbiciune pentru subiectele clasice, de sigur nu aşa cum le practica Academia de Arte însă aşa cum le concepuse Ingres şi cei formaţi la şcoala lui. Degas îşi începe învăţământul tocmai sub direcţia unui elev al acestuia. Apoi, cum se întâmpla ca, în anume din familiile împrietenite cu marele pictor, în care acesta frecventa din când în când, să vie uneori şi Degas, acesta are ocazia să-l cunoască, să-i fie prezentat, să schimbe cu el câteva cuvinte, pe care nu le va uita toată viaţa. O atare admiraţie respectuoasă e ceva cu totul rar în viaţa tânărului pictor, cunoscut pentru spiritul său sarcastic şi reputat, pe nedrept, ca un suflet uscat.

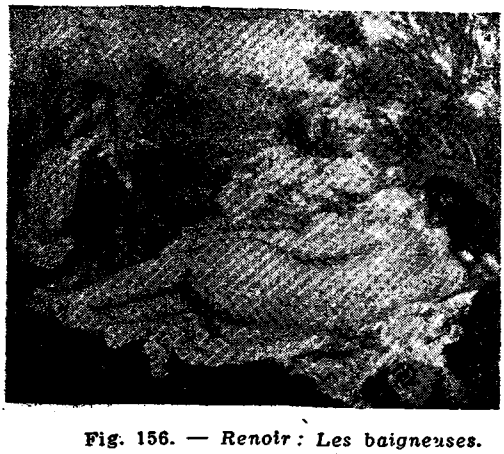


Fig. 156. — *Renoir: Les baigneuses.*

In realitate el nu se numea Degas, ci de Gas Era deci nobil. Acelaş fenomen se întâmplase, după cum ştim, şi cu Delacroix, care semnase unele din primele sale lucrări de Lacroix Insă, i se pare lui Degas că, păstrând particula de noblețe, ar atrage prea mult privirile asupra sa; unește cele două părți ale numelui într'un singur cuvânt, sub care devine apoi celebru.

Stăpânit de această admirație pentru desen şi de preferința pentru stilul clasic, el pornește în Italia, cam la vârsta de douăzeci de ani. Surprinzător este că la această vârstă fragedă el ştie precis ce dorește: să-şi formeze un stil, ale cărui trăsături distinctive sunt clare înaintea sa. Dacă n'ar exista documente autentice, care să ne oblige să acordăm anume date cu anume lucrări cunoscute din opera lui Degas, ni s'ar părea imposibil ca ele să fi fost executate de cineva abia ajuns la prima tinerețe, aşa de puternic ne impresionează prin autoritatea lor. Se poate spune fără exagerare că la această vârstă el era un maestru.

Fig. 157. — *Renoir: Choquet (Reinhart).*

Işi formează un plan de lucru, dela care nu s'a abătut mult; iar asupra chestiunilor esențiale privitoare la artă, care-l interesau pe el în special, adică asupra atitudinei sale față de societate şi de rolul artei în lumea modernă, el ajunsese la concluzii care — unele din ele — rămân definitive pentru toată viața. N'are o precocitate turburătoare, ca anume artişti ai Renaşterei. La el observăm mai degrabă un fel de maturitate timpurie. Precocitatea conține în sine ceva îndoelnic şi nesigur, pe când ceeace ne impresionează la Degas în această vreme este tocmai claritatea viziunei sale, caracterul precis şi definitiv al convingerilor sale, o evidentă seriozitate spirituală şi artistică.

In Italia se pasionează pentru primitivii italieni, mai ales pentru cei florentini. Ei îl atrag exact prin calitățile pe care Degas le cere în primul rând operei de artă: pe deoparte poezia formei, redată prin linii, iar pe de altă parte prin acea sinceritate desăvârşită şi frăgezime de sentiment, care fac pe unul sau pe altul din acești primitivi să rămână el însuşi şi să introducă în arta lui ceva care îi este propriu, care cel mult să amintească epoca, deşi tratează subiecte comune întregei Italii, întregei Europe aproape. Prin ei tânărul pictor se pregătește analizând, desenând şi copiind. Nudul îl preocupă în chip deosebit, cum era natural.

Această admirație a lui Degas pentru desenatori, pentru cei care ne vorbesc mai ales prin frumusețea şi supleţea liniei, nu-l face însă

nesimțitor la arta celor care reprezintă tendința contrară, cum ar fi Delacroix. Pentru acesta el profesa o admirație, dacă nu tot așa de adâncă, cum era cea pe care o simțea pentru Ingres, în care el găsea un suflet din aceeași familie spirituală ca și el, dar suficientă ca să-l atragă cu putere, în orice fază a activității sale. In colecția particulară a lui Degas, el reunise câteva din cele mai frumoase pânze ale lui Delacroix. Mai admira încă pe Chassériau, care după cum știm se situează cam la jumătatea drumului ii între Ingres și Delacroix, prețuindu-i deopotrivă, și pe unul, și pe cel lalt.

Din Italia, Degas se întoarce cu imaginația plină de fel de fel de subiecte, pe care le realizează acordând precădere liniei și atitudinei nobile. Intr'adevăr, el pregătește, uneori după nenumărate schițe, două sau trei compoziții mai însemnate, pe care le expune la Salon Ce te izbește și astăzi în aceste opere de tinerețe, dintre care cele mai multe au intrat la Luvru, este un foarte ciudat amestec de modernitate și de clasicism, de puternică înțelegere pentru o frumoasă atitudine și mai ales pentru o frumoasă draperie, și atracția pentru tipuri evident contemporane. De pildă, într'un tablou cu un titlu ceva cam neobicinuit: Tinere fete spartane provocând la luptă băieți spartani, fetele din Sparta, precedate de amănunțite studii de detalii, au în fizionomie ceva care era nu numai modern, dar care le făcea asemănătoare cu tinere din Montmartre Amestec bizar pentru un clasic, de detalii care purced evident din spiritul care stăpânea pe Ingres și elevii acestuia, și de elemente curioase și neașteptate, proprii lui Degas și vroite de el.

Fig. 158. — *Degas: Studiu de draperie pentru Semiramis.*

Curând după aceasta el începe să privească în jurul său, să se intereseze de subiecte contemporane. Trăim într'o epocă în care pictura franceză cunoaște un fel de întrecere și de concurs între artiști pentru a deschide artei noui drumuri, destinate să o conducă la posibilități la care nu se oprise mai înainte. Degas este atras de cursele de cai. Imediat îl vedem introducând în preocupările sale de ordin estetic nevoia de a reda calul, jokeul și decorul particular, de pe hipodromuri. Tema aceasta este simptomatică. Desenatorul impecabil care era Degas, își cultivase ochiul în așa măsură. încât putea să discearnă deosebiri acolo unde un ochiu obișnuit nu le-ar fi văzut. Este tocmai motivul

pentru care e așa de atras de cal, în diverse atitudini: animalul care se pregătește de cursă; animalul care aleargă; chiar jokeul, care formează cu calul, în timpul cursei, un fel de animal mitologic, ca odinioară centaurii. El se exercită să redea mișcarea vertiginoasă, înfățișarea pe care o iau omul și animalul în diferitele momente care constitue cursa.

Au mai fost artiști care au luat calul și călărețul ca motiv de inspirație. Insă această temă, chiar la Géricault, avea încă ceva convențional. Mișcarea calului era redată într'un anumit fel, aproape de imaginea tradițională, sub care o găsim dela Greci până în secolul al XIX-lea, dar așa cum nu sunt în realitate (o cunoaștem prin fotografie) nici calul, nici omul care-l călărea. Tocmai acest convenționalism dis-

Fig. 159. — *Degas: Portret de familie (Luvru).*

plăcea lui Degas. El vrea să fie și mai veridic. Își închipue că mijloacele lui de expresie pot să-i permită să vadă în cursele de cai atitudini pe care alții nu le-au observat înaintea sa. Și nu se înșală. El parvine cu timpul să prindă realitatea și să deseneze mișcări și racursiuri, care la prima vedere par exagerate dacă nu chiar imposibile, dar pe care azi, tocmai grație sugestiilor pe care le-am primit dela Degas, le constatăm și noi, și le controlează și aparatul fotografic.

Ca să ajungă la această descompunere prodigioasă a mișcării, Degas se servește numai de simțul său normal, de observația vizuală Mai târziu el recurge și la alte teme, decât cele pe care le prezentase până atunci. Această schimbare apare, poate, din pricina prieteniei cu Manet: Intr'adevăr, în 1865 acești doi tineri se cunosc și încep să se stimeze.

Între Manet şi Degas erau totuşi mari deosebiri de temperament. Degas era în primul rând un pesimist şi un sceptic, un desamăgit în viaţă cu teamă şi dispreţ de societate şi de opinia publică. Manet era tocmai contrariul, un om căruia îi plăcea lumea, încântat să aibă succese, să fie decorat, să-şi vadă tablourile în muzee. Exista deci un fel de nepotrivire fundamentală între ei, care va duce ceva mai târziu la separaţie. Nu exista nimic ostil între ei. Posedau multe amintiri comune, simţeau preferinţe şi întâmpinaseră duşmănii, care-i legau unul de altul. Insă, cu spiritul său caustic, cu darul pe care-l avea de a face, cum spune Francezul, „des mots" asupra oricui, Degas de multe ori supăra pe Manet, fire foarte delicată şi susceptibilă. Degas îi spune odată, de pildă, după o violentă campanie de presă, de care prietenul său suferise amarnic: „Manet! vous voilà aussi célèbre que Garibaldi". Insă calitatea picturii lui Manet, la care Degas era foarte sensibil, pentru care profesa o admiraţie fără rezervă, îl face de multe ori să urmeze sugestiile care-i veneau dela acesta şi să adopte astfel multe subiecte, din care celălalt îşi făcuse o specialitate, să-şi deschidă ochii asupra unor posibilităţi, pe care nu le-ar fi observat singur.

Fig. 160. — *Degas: La femme à la potiche (Luvru).*

Tot atunci intervine marea vogă a artei japoneze. De câte ori vorbim de pictorii cu adevărat originali din această vreme şi, în primul rând, de impresionişti, trebue să nu pierdem din vedere noutatea pe care o aducea cu ea în arta franceză arta extrem orientală. Ea îl ajută pe Degas, în special, să conceapă compoziţiile sale, să le pună în cadru altfel decât toţi contemporanii. O compoziţie obişnuită trebuia să răspundă la una din normele tradiţionale, de care se serviseră artiştii dela Renaştere, până în vremea noastră: să ne dea adică impresia unei piramide; să umple un pătrat, în toate colţurile lui: să tae pânza în diagonală, etc. Până şi Courbet, atât de revoluţionar din alte puncte de vedere, va recurge aproximativ la aceleaşi scheme de compoziţie. Degas îşi dă seama dintr'odată că Japonezii nu se opresc decât foarte rar la acest fel de a prezenta persoanele într'un cadru. Un pictor japonez sau un autor de gravuri colorate taie de multe ori o persoană, printr'o margine a cadrului; prezintă o figură puternică, pe planul întâiu, în jumătate din compoziţie, şi pe urmă, cu mult îndărăt, în lumină, un peisaj. Toate aceste detalii aveau în ele ceva atât de nou

şi de neaşteptat. încât atrag mai mult decât acele compoziţii tradiţionale, de care se serveau mai toţi artiştii din Franţa, în această vreme.

Degas începe să studieze estampele japoneze, ca să vadă cum ar putea, pornind dela exemplul lor. să reînoiască aspectul compoziţiei. Işi face apariţia astfel în tablourile sale figuri prezentate într'un cadru cu totul neprevăzut. Pânze, de pildă, care în realitate prezintă un enorm buchet sau un vas cu flori, pe planul întâiu, pe când persoana al cărui portret se face, este îngheşuită în câte un colţ. Totul formează însă ceva aşa de bine echilibrat, încât chiar şi duşmanii lui Degas nu pot să nu le recunoască un farmec deosebit. Farmecul se accentua prin faptul că aceste compoziţii îndrăzneţe sunt executate cu o technică care se baza pe cele mai bune principii din arta trecutului. în primul rând pe cele ale primitivilor italieni şi ale lui Ingres. Este greu să ne imaginăm o mai bună formulă, pentru cineva care debuta atunci în cariera artistică.

Fig. 161. — *Degas : Portrait de jeune fille (Luvru).*

In acelaş timp Degas este interesat de figura umană, în portret sau scene de interior, însă în aşa fel arătate, încât alături de om să apară evident mediul, în care acesta trăeşte obicinuit. Decorul familiar ne ajută astfel să înţelegem personalitatea celui portretizat. El porneşte de la acest punct de vedere, evident incontestabil. Dacă examinăm o persoană izolată. într'un portret, vom ajunge s'o cunoaştem. adică se ne dăm seama de aspectul ei fizic şi poate de psihologia ei. Dar dacă aceeaşi persoană este prezentată într'un cadru care-i este familiar, adică la ocupaţiile sale de toată ziua, în mijlocul obiectelor de care îi place să se înconjoare, vom merge mai departe cu înţelegerea decât dacă am considera-o izolată, într'un mediu abstract. Astfel se înfăţişează de aici încolo portretele lui Degas. Unul din cele mai cunoscute, azi la Luvru, este un portret de familie, aşa de desăvârşit, încât biografii artistului se cred îndreptăţiţi să spună despre el că ar putea sta alături de orice altă operă din istoria artei. fără să se simtă umilit. A fost executat totuşi de acesta la vârsta de 24 de ani.

In alte dăţi Degas concepe portretul ca un instantaneu. Ne amintim că impresioniştii fuseseră interesaţi de mulţimile din marile aglomeraţii urbane, acele pâlcuri anonime, care forfotesc, dau viaţă şi atracţie pitorească străzilor unui oraş mare. Degas merge mai departe în aceeaşi direcţie. El îşi alege, din mulţimea anonimilor care circulă

pe străzi, două sau trei persoane, pe care le desprinde din grupul celorlalți. Aruncă asupra lor privirea, ca un proector care le luminează puternic și pune în valoare toate detaliile fizionomiei, atitudinei, gesturilor, costumelor lor. Izolează, cu alte cuvinte, o secundă din existența lor. și constituie astfel portrete cu totul deosebite de toate cele pe care le-am întâlnit până atunci, dar parcă mai vii decât ele, mai pline de mișcare și de mister.

In interpretarea acestor figuri, ca și a altor teme, la care se oprește ceva mai târziu, el dă dovadă de o observație așa de justă, încât nu se înșeală niciodată, obiectivă în cel mai înalt grad, dar și nițel amară, proprie omului care nu-și face nici un fel de iluzie asupra semenilor săi. Este ceeace s'a numit „pesimismul" lui Degas In acelaș timp constatăm, din scrisorile acestuia, din relațiile pe care ni

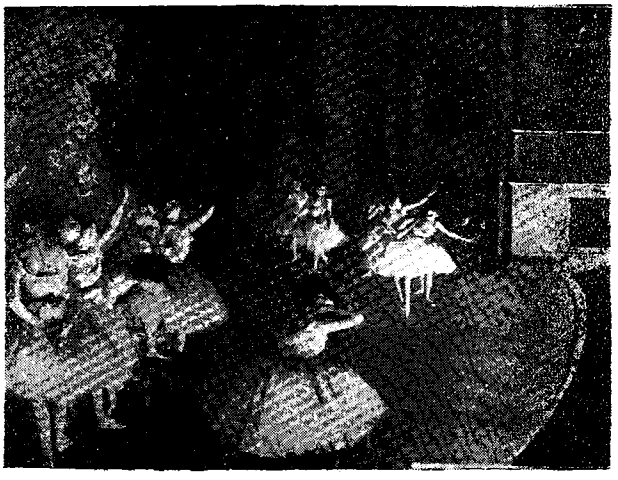


Fig 162. — *Degas : Répétition d'un ballet sur la scène (Luvru).*

le-au lăsat prietenii care l'au cunoscut de aproape, cei care l'au întrezărit în împrejurări importante, o independență de caracter aproape sălbatecă și dorința de singurătate. Îi plăcea să trăiască în mediul pe care și-l crease singur, neturburat, cu foarte puțini prieteni. Toată viața rămâne astfel, ba încă s'ar putea spune că pe măsură ce înaintează în vârstă această oroare de societate și de banalitățile vieții zilnice crește în proporții nemăsurate. In afară de câțiva amici intimi, oricine care-i cunoaște temperamentul și are nevoe să-l vadă, merge la el cu aprehensiune, așteptându-se să nu fie primit sau să fie concediat imediat. Inteligent și cultivat — a făcut în tinerețe foarte bune versuri, sonete mai ales, și aparținea chiar cercului lui Mallarmé — el ne lasă impresia, în opera sa, care constitue în fond analiza societății contemporanilor, unui La Rochefoucauld mai inteligent, poate, de sigur mai amar. Este tot așa de dispus ca și marele moralist să meargă până în adâncul tuturor acțiunilor și atitudinilor noastre, convins că ajuns

acolo va întâlni mai totdeauna motive care nu se pot mărturisi, egoiste ieşite din gelozie din răutate, din vanitate, din prostie

Din pricina acestei atitudini, mulţi s'au întrebat dacă Degas este în realitate un om insuportabil, care devine odios, prin firea sa, sau dacă în realitate nu e un sentimental căruia îi e ruşine de sine şi care caută să se ascundă sub acest exterior plin de ghimpi, penibil pentru cei mai mulţi. Cei care l'au cunoscut de aproape şi care i-au studiat mai ales corespondenţa au ajuns la concluzia că cea din urmă ipoteză este mai adevărată El dă dovadă de un fel de bravadă în atacurile pe care le întreprinde în societate. Se povesteşte, de pildă, de unul din martorii unui astfel de duel, în care mai totdeauna, din pricina inteligenţii şi a unui dar unic de a găsi cuvinte care să rănească, Degas ieşea victorios, că după ce se răsboise cu mai toţi câţi erau prezenţi, când să plece, la uşă, se întoarce şi adaugă: „Dacă s'a întâmplat să nu fiu odios cu cineva, acela să mă ierte, amân aceasta pentru data viitoare". De aici se vede că răutatea sa era un fel de mască, pe care şi-o impunea. Pe de altă parte, pentru un om care trecea drept aşa de răutăcios, el a arătat totdeauna o mare bunăvoinţă pentru pictorii tineri, i-a încurajat şi ajutat cât a putut. Mai mult decât atât: a fost un excelent prieten. A avut puţini intimi, însă prietenia sa le-a fost credincioasă până la moarte. Iar din scrisorile ultime, care s'au publicat, scrisori care în parte sunt scrise în epoca cea mai tragică a vieţii sale (el a avut o boală de ochi, care l'a dus treptat, treptat la orbire) se desprinde ceva atât de sfâşietor, încât fiecare rând este cu adevărat mărturisirea unui om care nu putea să aibă sufletul uscat şi răutatea înăscută, pe care i-o presupuneau cei mai mulţi din oamenii cu care avusese conflicte.

Fig. 163. — *Degas : L'absinthe (Luvru).*

Dintru început el admiră pe impresionişti, dar nu face cauză comună cu ei. Nu expune la Salonul refuzaţilor în 1863, ci, din contra, expune la Salonul oficial. Dela 1865 însă, până către 1880, el se alipeşte grupului şi e considerat, cel puţin de public, ca impresionist. In această vreme, la 1863, el era un tânăr de 29 ani, (e născut la 1834). Ca şi ceilalţi camarazi, îşi alege subiectele cele mai variate, cele mai moderne. Tablourile sale fac însă mai puţin scandal decât cele ale altora. Din pricina facturii lor, din pricina technicei de care se serveşte, criticii nu-şi dau seama de materia explozibilă care era

închisă în ele. Degas însă este departe de a fi adoptat toate principiile impresioniștilor. Astfel, el n'a lucrat afară, în aer liber, și n'a divizat tonurile. De altfel, peisajul ca atare nu-l interesează prea mult. Chiar și cursele de cai, care trebuiau să se petreacă sub cerul liber, sunt în realitate tablouri de atelier, executate numai după note luate la fata locului.

Tânăr, făcând parte din buna societate, plăcându-i anume din manifestările vieții pariziene, el își va alege subiectele din mediul pe care-l frecventează. Se duce la operă și introduce teatrul ca temă în pictură. La o reprezentație de operă el distinge două lucruri : mai întâi aparența feerică, strălucirea de culori și lumini, veselia și mulțumirea generală pe care o realizează o reprezentație, dar în acelaș timp, și partea meschină grosolană chiar, tot ce vine în opoziție puternică cu aparența, adică ceeace se petrece după culise, sau când se lasă cortina. Și astfel, punând în lumină acest dublu aspect și această crasă contradicție, el ajunge la subiecte de un interes prodigios, în care cele două forme de viață se găsesc împreunate.

Fig. 164. — *Degas : Danseuse sur la scène (Luvru).*

Dela operă, el trece la dans și la viața baletistelor. In privința baletistelor care se bucurau de un imens prestigiu, el uzează de același procedeu analitic și arată viața lor tot sub o îndoită înfățișare. Femei tinere, grațioase, frumoase sau pretinse frumoase, desigur, însă cu anume deformări proprii profesiunii cu disproporția între brațele prea subțiri și picioarele prea musculoase, aproape masculine din pricina exercițiului continuu. Apoi contrastul dintre dorința de a fi elegante, armonioase în mișcări și distinse când dansează, și neglijența gesturilor, aspectul comun, vulgaritatea fețelor, în momentul când nu se mai simt observate. De aici provine în tablourile lui Degas acea viață dublă, am putea zice, a balerinei, care apare când ca un buchet de flori rare și strălucitoare, la rampă și pe scenă, când ca o femee de rând, atunci când așteaptă să intre în scenă, sau după ce termină dansul pe care l'a executat în fața publicului, când tensiunea nervoasă, supravegherea de tot minutul a încetat. Se vede oboseala, a dispărut grația, s'a revenit la gesturile obicinuite, triviale, vulgare Ne putem ușor închipui cât de interesant poate deveni un astfel de motiv pentru un observator și un

cunoscător de așa înaltă clasă al realității lucrurilor, și nu numai al aparenței lor, cum era Degas. Il vedem, când tratează astfel de subiecte, preocupat parcă să distrugă idoli. Cea mai mare parte din lume își închipue femeia și mai ales pe cele celebre, făcute să inspire plăcere, ca ceva așa de rafinat, așa de distins, așa de inaccesibil; iar el își impune ca scop să nimicească toate aceste iluzii, să le arate în atitudini disgrațioase extraordinar de desavantajoase.

In astfel de tablouri, ce ne isbește este acuitatea viziunii artistului. Nimic nu scapă ochiului său nemilos. Chiar atunci când este vorba de un subiect pe care-l cunoaștem în întregime, pe care l'am văzut în natură, el descoperă detalii pe care nu le observasem, pune în evidență ceva prin care acest subiect își reînoește substanța și ne apare parcă atunci pentru prima oară. Această ascuțime a viziunei este însoțită de o amărăciune de sentiment, de o desamăgire care sunt proprii lui Degas. Este ca și cum ar vrea să ne demonstreze că el singur nu mai are nici o iluzie asupra omului și asupra societății, chiar dacă alții se mai pot înșela asupra lor.

Din această pricină tablourile lui Degas uneori decepționează pe privitor. In fața fiecăruia din ele simți parcă pierind o idee scumpă. Prima și cea mai răspândită iluzie este cea asupra frumuseții femeii. Degas își face un fel de plăcere să ne dovedească că individual sau în grupuri, femeile care trec drept foarte atrăgătoare, în realitate prezintă fel de fel de imperfecțiuni fizice, un suflet care e departe de a mulțumi pe un om mai delicat. Toate tarele fizice, toate slăbiciunile, mai ales la cele tinere și curtenite de bărbați, sunt puse în evidență cu o cruzime care n'a fost întrecută, decât poate numai de cei care se reclamau dela Degas, care-i continuă maniera, și care accentuiază uneori și mai mult acest fel caustic de a se exprima asupra semenilor lor. Grosolăniile și vulgaritatea sunt arătate ori de câte ori ocazia se prezintă. Pentru aceasta Degas își imaginează unele din tablourile sale oarecum în partidă dublă: deoparte personagiile principale suprave-ghindu-se, cu atenția încordată, pentru ca să poată trece drept altceva decât ceeace sunt în realitate; pe de alta acelaș personagiu sau unul aproape identic, adică aparținând aceluiaș mediu, aceleiași situații sociale, aceleiași vârste, care însă nu se mai simte sub ochii nimănui, care nu mai pozează pentru galerie, atunci când atenția i-a slăbit, când oboseala s'a imprimat pe trăsăturile figurei, când apar cearcănele la ochi, când îți vine să caști, în scurt, când își fac apariția atitudinile și gesturile vulgare ale omului rămas singur cu el însuși.

Mai târziu întâlnim o altă serie de subiecte: femeia în camera de toaletă, singură, cu bona care o ajută să se spele și să se usuce, sau încă, dacă aparține unei clase mai bogate, care îi îngrijesc mâinile, picioarele, părul. In aceste subiecte, Degas e de o ferocitate care merge până la nedreptate. Acțiunele care se traduc prin mișcări din ce în ce mai puțin grațioase, prin recursiuri neprevăzute, și care urâțesc un trup, sunt frecvente în aceste tablouri: momentul, de pildă, în care o femeie intră în ceeace se numește un „tub", adică un fel de lighean în care lua dușuri, sau chiar în bae.

Intrebuinţarea „tubului" era atunci ceva nou. Toate aceste atitudini, care apar în momentul spălării, n'au nimic plăcut, nici avantajos pentru femei. Ele sunt redate cu o acuitate înspăimântătoare. Şi astfel maestrul îşi face o specialitate din a ne arăta pe idolul bărbatului, nu aşa cum e în realitate. Alegând anume momente, defavorabile acesteia, el îşi manifestă pesimismul său fundamental. Evident, viaţa unei femei nu se compune numai din acele clipe, în care ea este în faţa „tubului", pentru ca să-şi facă toaleta. Degas se face însă că ignorează restul existenţei ei. S'ar zice chiar că uneori el se delectează în faţa urâţeniei şi disgraţiei fizice.

Mai ales pentru aceste din urmă tablouri el se serveşte de pastel. Era unul din cei mai mari desenatori pe care i-a avut arta franceză. Pastelul este pentru el o practică familiară. De unde până atunci el

Fig. 165. — *Degas : Avant le départ. (Col. priv.)*

avusese o execuţie foarte îngrijită, de o eleganţă şi de o corectitudine de linie exemplară — nu uitaţi că era un admirator al lui Ingres — spre sfârşitul vieţii îi slăbeşte vederea din ce în ce mai mult. E nevoit atunci să se mulţumească cu simple linii largi, cu trăsături abrupte, cu un fel rezumativ de expresie, deşi încă extrem de precis. Ştim cum ajungea la el, fiindcă cei ce l'au văzut de aproape ne-au lăsat însemnări despre metoda sa de lucru Se aşeza în faţa unui model şau şi-l imagina, căci memoria sa era plină de tot felul de forme. Executa apoi pe hârtie atitudinea personajului pe care vroia să-l introducă în tablou, după care operaţie examina rezultatul obţinut. Dacă i se părea că acest desen nu corespundea în totul cu ideea pe care şi-o făcea despre poza şi detaliile anatomice ale modelului corecta desenul punând deasupra lui o hârtie de calc şi modificând acele detalii care nu i se păreau destul de reuşite. Peste aceasta venea cu a treia hârtie subţire, până când ajungea să fie cu totul mulţumit. Desenul aşa obţinut îl

transpunea pe un carton, cu un creion de pastel destul de moale, pe care îl sdrobea oarecum în linii largi, făcându-l să lase trăsături puternice, o masă abundentă de culoare, care se îndulcea degradându-se din ce în ce, pentru a trece la tonuri şi la pete de altă culoare, care şi ele se degradau la rândul lor. Şi astfel ajunge Degas, spre sfârşitul vieţii, în perioada în care s'a servit de pastel, la o manieră care aminteşte, deşi într'un alt spirit, diviziunea tuşei, întrebuinţată de impresionişti.

In toată activitatea sa, ceeace interesează mai mult la Degas este această împreunare, aproape contradictorie, de spirit modern în ce avea epoca sa mai novator, mai îndrăzneţ şi mai neprevăzut, şi o tehnică tradiţională, care ne ducea până la cei mai însemnaţi reprezentanţi ai clasicismului şi, mai departe, la primitivii italieni.

Boala de ochi de care suferea se agravează din ce în ce, aşa că spre sfârşitul vieţii orbeşte cu totul. Nu se mai poate deci servi de culoare şi nici de desen. Poate că procedeul de pastel de care am vorbit mai sus, cel cu pete largi, energice, care brăzdau suprafaţa cartonului şi lăsau glomerule de culoare, era o necesitate a infirmităţii sale. Era singura posibilitate pentru el să-şi mai dea seama de puterea de expresie a liniei şi a culorei. După ce orbeşte, pentru ca tot să-şi satisfacă nevoia de creaţie, care era încă vie şi imperioasă în el, începe să modeleze în ceară şi pământ. Subiectele la care se opreşte sunt pe deoparte baletistele, iar pe de altă parte calul de curse, animalul pe care-l iubise atâta, în timpul tinereţei sale. Şi astfel ne-au rămas câteva zeci de statuete, în care putem, odată mai mult, să admirăm acel sens pentru mişcare, de care dase dovadă Degas în timpul întregei sale existenţe.

Moare în 1917, în plin război. Un fel de fatalitate urmăreşte pe acest admirabil artist. Inmormântarea sa s'a îndeplinit în timp ce Parisul era bombardat de Germani, aşa că nu s'a putut da acestui eveniment toată importanţa cuvenită. Abia dacă câţiva prieteni îl conduc până la mormânt, în timp ce obuzele germane cădeau asupra oraşului.

Printre cei care descind din arta lui Degas, copiii săi spirituali, discipolii săi, care se adapă la acelaş isvor, trebue să citäm în special pe Henri de Toulouse Lautrec (1864—1901). Era un boem în adevăratul sens al cuvântului, deşi se trăgea dintr'o veche şi nobilă familie franceză. Ii plăcea să se amestece în lumea barurilor şi a balurilor populare, chiar şi în localuri mai puţin recomandabile, celebre în acea vreme. Mediul în care se simţea inspirat, era cel al oamenilor care nu trăesc decât noaptea, iar ziua vegetează în aşteptarea activităţii nocturne. Lumina artificială, fardul, oboseala care se traduce prin priviri febrile, excitarea dansului erau elementele de care se simţea mai ales inspirat. Desenator şi el, ne-a lăsat litografii celebre, în care apar actorii şi actriţele sărbătoriţi ai vremii, cântăreţi şi cântăreţe de o categorie puţin inferioară, aceia care se produc pe scenele music-hall-urilor. S'a servit în lucrările sale de o technică complexă, în care intră guaşa, pastelul şi uneori chiar culoarea în ulei sau acuarelă. Astăzi, Toulouse Lautrec este considerat printre cei mai valoroşi artişti ai acestei epoci, nu numai din pricina documentelor umane pe care

ni le-a lăsat asupra societăţii celui de al doilea Imperiu şi celei de a treia Republici, dar şi din pricina pătrunderii psihologice cu care a examinat toate acele tipuri nocturne, de care vorbeam.

Spuneam că debutul carierei lui Degas s'a făcut sub inspiraţia lui Ingres, pentru care artistul, de tânăr încă, manifesta o admiraţie entuziastă. Ingres însemna pentru el artistul complet. Dela Ingres şi de la primitivii Italieni — pe care şi Ingres îi admirase — a adoptat Degas caracterul desenului, în care toate detaliile apar cu o preciziune neîntrecută, dar şi cu o nobleţe, amintind de cea a marilor artişti ai trecutului. Ce este deosebit poate într'o astfel de operă, faţă de desenul unui reprezentant al Renaşterei, sunt din când în când gesturile şi tipurile, mai moderne şi mai comune decât cum le găsim la primitivii

Fig. 166. — *Degas : Les repasseuses (Luvru).*

Italieni. Altfel, acelaş stil al draperiei, în care faldurile armonioase cad numeroase şi înconjură trupul, punând în evidenţă plastica personajului (Fig. 158).

La începutul carierei sale, după cum ştim, ce-l preocupă pe artist este persoana umană, portretul. Şi în această preferinţă putem vedea un omagiu adus lui Ingres. Portretele sale, cele mai multe în interior, sunt aranjate însă după alte consideraţii, decât cele care aveau curs la cei mai mulţi portretişti celebri de atunci. Degas porneşte dela observaţii asupra unor persoane bine cunoscute lui, în toate detaliile fiinţei lor fizice şi psihologice, în primul rând rudele sale. Pe aceste rude el le aşează în camera, care constitue mediul obicinuit în care ele îşi trăiau viaţa. Prin plasarea modelului într'un mediu precis, el ne dă şi nouă posibilitatea să pătrundem mai adânc în cunoaşterea temperamentului şi personalităţii celui portretizat. Apoi, nu se sfieşte să adopte

în pânze atitudini care sunt cu totul neașteptate și care nu mai apar în operele nici unui alt artist. In acest portret de familie, de pildă, accentul în compoziție a fost pus pe partea din stânga, unde se găsește femeia în picioare, alături de una din fetele sale, pe câtă vreme partea din dreapta este mai goală în aparență, parcă mai neglijată, cu atât mai mult cu cât personajul de acolo e văzut din spate și lăsat mai mult în umbră. Toți admiratorii lui Degas însă și-au dat seama de execuția magistrală, de seriozitatea stilului, din acest tablou, executat de artist la vârsta de 23 de ani (Fig 159).

La femme à la potiche este numele altui portret (Fig. 160). Și aici o compoziție bizară, însă foarte atrăgătoare, în care spatele scaunului și masa cu vasul în care se găsesc plante, par să aibă tot atâta importanță ca și figura femenină, centrul totuși al acestei lucrări.

Fig. 167. — *Degas: Femme accroupie dans son tub (Luvru).*

Degas, de acord cu impresioniștii, și mai ales cu gravura japoneză, schimbă și el felul de a pune în pagină, așează adică altfel figurile și, în chipul acesta, obține o compoziție mult mai originală. Este exact ceeace displăcea criticilor de artă și unor pictori ai vremii, cu toate că ei își dădeau seama de calitățile de execuție, excepționale și în buna tradiție franceză, a picturii lui Degas. De aceea unii din ei se grăbesc să adopte anume din inovațiile introduse de artistul așa de aspru criticat ceeace tăcea pe Degas să spună: „Inamicii noștri ne împușcă, dar mai întâi ne scotocesc prin buzunare".

Un portret tipic al lui Degas este cel al unei femei tinere, și el tot la Luvru. Cu o cantitate de materie aproape imperceptibilă, acoperind abia fondul pânzei, el modelează figura, de o așa de elocventă distincție. Prin însăși technica de care se servește, el accentuiază impresia de delicatețe cu totul excepțională a modelului. Trebuia să aibă cineva perfecția de desen a lui Degas pentru ca, cu aceste slabe indicații, să ajungă la un portret așa de desăvârșit și de viu (Fig. 161).

Unul din tablourile cele mai cunoscute ale artistului, inspirat din viaţa baletistelor, adică în realitate de spectacolele văzute la Opera cea mare, este aşa numitul Répétition d'un ballet sur la scène. Publicul nu se vede, ci numai executanţii, pe scenă, în momentul repetiţiei. Interiorul scenei este văzut de-a-curmezişul, într'un foarte ciudat racursiu. In dreapta apar baletistele care dansează, care oferă spectacolul, aşa cum ar trebui să fie, în momentul reprezentaţiei. Ele dau toate dovadă de acea tensiune a atenţiei, care face ca oricare din atitudinile şi mişcările lor să fie controlate, prezentate într'un chip plăcut publicului.

Fig. 168. — *Toulouse-Lautrec : Jeanne Avril (Col. Courtauld, Londra).*

De cealaltă parte, la stânga, sunt cele care n'au nevoe să se controleze, în atitudinile cele mai naturale, fără să se jeneze între ele, fără cel mai mic gând de a face o bună impresie Una cască şi se întinde obosită; alta, se scarpină, cu o mişcare a braţului, asemenea celei a unei maimuţe. Celelalte, după ce au făcut din mâinile lor ghirlande gratioase, le pun la spate, ca să le odihnească. In fond, un contrast puternic între partea din dreapta şi cea din stânga, între iluzie şi realitate. (Fig. 162).

L'absinthe e un tablou care a scandalizat multă lume. Absintul e o băutură alcolică toxică, astăzi interzisă în Franţa, dar permisă pe timpul lui Degas. Băutura aceasta avea drept consecinţă un fel de îndobitocire, cu timpul, a celor care abuzau de ea. Aşa se prezintă cele două personagii, bărbatul şi femeea din tablou. Ceeace este surprinzător, este că pentru ele au pozat personagii celebre: bărbatul este marele gravor Desboutin, iar femeea o actriţă cunoscută în acea epocă. Stau amândoi în faţa mesei, pe care străluceşte sticla şi paharul cu băutură verde, în mediul obicinuit al unei cafenele, în toată realitatea lui crudă. Bărbatul visează, iar femeea pare incapabilă chiar şi de vis. In faţa paharului şi cu ceva animalic în înfăţişare, atunci când tabloul a fost expus la Londra, ea a fost un motiv de scandal în opinia publică engleză, din cauză că artistul arată pe semenul nostru, mai ales femeia, sub un aspect aşa de degradant. (Fig. 163).

Danseuse sur la scène este una din capodoperile lui Degas. Şi aici se vede preferinţa artistului pentru eclerajuri neobişnuite, însă

normale în mediul din care îşi alegea modelele. Pe vremea aceea scenele teatrale erau luminate numai dela rampă, adică de jos în sus. Astăzi, cu progresele făcute în electricitate, scenele pot fi luminate într'un mod desăvârşit, aşa că se obţine orice efect de lumină ne-am putea închipui. Atunci însă rampa era singura sursă de lumină şi ea făcea ca partea de jos a figurii să fie în plină lumină, iar partea de sus să fie umbrită, dând o înfăţişare curioasă actorilor. In fund, în stânga, se disting alte figuri, văzute numai jumătate. Din nou acelaş contrast, ca şi în tabloul precedent, partea de iluzie şi crasa realitate, totul redat într'un colorit admirabil, cu un rafinament extraordinar (Fig. 164).

O vedere dela un câmp de curse, cu jokei şi cai, într'un peisaj obicinuit, la hipodrom, constitue iarăşi unul din subiectele favorite ale lui Degas. L'am ales pentru ca să se vadă ce ciudate atitudini descoperise Degas în mersul animalelor. Calul din mijloc, cel din stânga, par desarticulaţi, şi totuşi aşa apare animalul în timpul galopului (Fig. 165).

Fig. 169. — *Toulouse-Lautrec: La Clowneşe (Col. Reinhart)*

Un alt tablou celebru este cel întitulat Les repasseuses: Două spălătorese, în momentul în care una, cea mai tânără, cu gestul aşa de potrivit, aşa de precis, apasă cu toată forţa pe fierul de călcat, iar cealaltă, care aproape şi-a terminat lucrul, se odihneşte întinzându-se şi căscând, într'o poză din cele mai vulgare. Nu lipseşte nici sticla cu alcool, alături. Scena aceasta trivială este însă pictată cu un rafinament de colorit şi cu o distincţie în prezentare, suficiente ca să facă dintr'un subiect ordinar o capodoperă (Fig. 166).

Femme accroupie dans son tub. este un subiect aparţinând celeilalte serii, Femeiei la toaletă. Aşezată pe marginea băii, tânăra femeie se şterge cu prosopul, după ce a ieşit din apă. Evident, trupul acesta, care poate atunci, când ea dorea să dea despre sine o impresie favorabilă, ar fi fost mult mai plăcut, acum se prezintă cu o mişcare disgraţioasă. Pentru o asemenea prezentare a „sexului frumos" Degas îşi câştigase reputaţia de misoghin (Fig. 167). Fără să putem spune acelaş lucru de Toulouse Lautrec, nici el nu flatează modelele sale, bărbaţi şi femei.

Jeanne Avril, face parte din seria de tablouri-portrete, pe care pictorul le-a consacrat personagiilor celebre ale music-hall-urilor. Era o cântăreaţă şi o dansatoare în acelaş timp, reprezintată în timpul unuia

din numerile ei senzaționale. Cu o economie de mijloace impresionantă, dar cu un mare rafinament de tehnică, Lautrec ne-a lăsat un excelent portret, nu numai al unei persoane, ci al unei întregi categorii sociale. Armonia de culori se compune din galben deschis și negru, cu câteva trăsături roz sau albastru, de cel mai fericit efect (Fig. 168).

La clownesse este luată din același mediu, observat cu aceiași pătrunzătoare perspicacitate și tot atât de cu precizie redat (Fig. 169).

Pictura europeană în timpul impresionismului

In tot decursul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea Parisul constitue un centru de atracție pentru pictorii Occidentului și chiar pentru mulți din cei din Europa centrală. La Paris, cred ei, există mai multă libertate de expresie decât în tot restul continentului. In toate capitalele, în toate centrele artistice, care uneori nu se găsesc numai decât în orașele cu o populație numeroasă, ci și la țară — cum se întâmplă cazul în Germania, în Anglia, chiar și în Franța, la Barbizon — printre artiștii adevărați se simte o ostilitate permanentă contra instituțiilor animate de un conservatism rutinar, care adesea se bucurau de sprijinul oficialității. Este vorba de Academiile de arte frumoase și de juriile însărcinate să primească sau să respingă tablourile prezentate la Saloanele oficiale; este vorba chiar de acele birouri din ministere, care au sub îngrijirea lor desvoltarea artistică și care acordă comenzi, deci posibilitatea de manifestare, unora și exclud pe ceilalți, fie că ele se numesc direcții ale artelor frumoase, ori altfel.

Aceste centre oficiale sunt considerate de artiști ca ceva protivnic oricărei manifestări libere, incapabile să priceapă importanța unei mișcări artistice nouă, rupând cu trecutul și cu adevărat originală. Deaceea găsim în diverse țări grupuri, grupuri, luptând contra tendințelor saloanelor oficiale și contra doctrinei, propovăduită în școalele de artă.

Când aceasta era starea de spirit a celor mai mulți dintre artiștii tineri ne închipuim cu câtă simpatie privesc ei în spre Franța și în spre lupta pe care aici, la Paris, o duseseră mai întâi realiștii, apoi impresioniștii. Simpatia lor, interesul pentru ceeace se petrecea în capitala Franței este cu atât mai mare, cu cât oricare din pictorii persecutați, oricare din cei care-și văzuseră tablourile refuzate, tinerii artiști o știau, este o personalitate de un nivel superior indiscutabil. Toți îi respectă și-i admiră, căci își dau perfect seama că toate operile ce provocau scandalul vor avea repercuții asupra evoluției viitoare a artei.

Aceasta era starea de spirit pe care o întâlnim în arta apuseană din 1860 până către 1880—1890. Toți cei care se vor ridica în anii următori, către finele secolului și începutul secolului al XX-lea, atunci își fac educația, așa zicând, ucenicia lor de pictori.

Parisul îi mai atrage și din alt punct de vedere. Aici fusese, în tot decursul secolului al XIX-lea, dar mai ales sub al doilea Imperiu, un mare centru cosmopolit. Aici se întâlneau literații, artiștii, și pro-

lectorii artelor, veniți din toate părțile lumii: din Europa, adică de pe continent, din Anglia, mai departe din Rusia, Polonezi care se simțeau în exil în țara lor, atunci împărțită între Germani, Austrieci și Ruși, Americani, chiar Chinezi, Japonezi și Indieni. Mediul acesta, format din reprezentanții atâtor popoare atâtor rase chiar, evident nu poate să respecte o normă, impusă de guvernul oficial francez. Fiecare din reprezentanții unor națiuni, ai unor civilizații așa de diferite, aducea cu el propria sa psihologie, care e, într'o largă măsură, psihologia poporului căruia aparținea. Era greu prin urmare ca toți să se plece în fața unor legi estetice prea rigide. Ei aspiră la libertate, și această libertate li se pare în legătură și ca o consecință a mișcărilor tocmai care avuseseră loc în Franța realistă și cea impresionistă. Evident, era vorba de o estetică anumită, diferită oarecum dela un grup la altul, dar era în joc mai mult decât atât. Era vorba de anumite posibilități de exprimare sinceră, conforme mentalității și instinctului fiecăruia. De aceea toți simpatizau cu grupurile novatorilor francezi. Aici vom întâlni deci mediul în care se frământă ideile, din care vor ieși curentele noui în Franța și în toată Europa occidentală.

Am studiat pe îndelete impresionismul. Ne-am ocupat de fiecare din personalitățile importante, înglobate sub acest nume generic. Ca doctrină, ca un fel de a înțelege arta și de a o practica, el va avea consecințe directe, mai întâi asupra Francezilor, apoi asupra străinilor. Unii dintre acești străini au cunoștințe despre el oarecum indirect: alții sunt chiar amestecați mișcărei, legați de grupul francez, duc lupta alături de el, sunt prieteni cu unul sau altul din principalii ei reprezentanți. Așa a fost cazul lui James Mac Neill Whistler. Whistler este American, însă un American dezamericanizat, dacă mă pot exprima astfel, prin faptul că din cea mai fragedă copilărie părăsise țara sa de origine, pentru a nu se mai întoarce în ea. De aceea, deși American prin naștere, el poate fi mai de grabă considerat ca Englez, prin faptul că cea mai mare parte a activității sale și-o petrece la Londra, unde arta sa va lăsa urme nesterse; toată perioada ulterioară va fi impregnată de spiritul, de concepțiile, de felul de a picta al lui Whistler. Se simte atras de arta franceză, mai ales din pricina desgustului pe care i-l inspiră eclectismul Academiei de arte frumoase din Londra, Royal Academy.

Prin faptul că el este Anglo-Saxon — deși nu e Englez — el poate exercita în Londra o influență, pe care n'ar fi putut-o avea un străin. Vorbește aceeași limbă, are aproximativ aceleași moravuri, aproape aceleași reacțiuni ca și Englezii. De aceea pictura sa, felul său de a fi în lume, îi atrag mari dușmănii, dar, în acelaș timp, și simpatii nesterse.

Se naște la 1834 și moare la 1903. Era fiul unui inginer, pe care-l însoțește în Rusia. Își pierde părintele în această țară, când avea numai 15 ani. Se întoarce în America și vrea să se facă ofițer de marină. Intră în școala militară, dar din cauza temperamentului său independent și fantezist, care nu se putea împăca cu asprimea regulamentului, este eliminat. Iată-l pe Whistler în războiu, am zice, cu instituțiile constituite, încă din epoca adolescenței sale.

Ceeace îl caracteriza pe acest American, era mai întâiu un farmec, care se desprindea din întreaga sa făptură şi care nu lăsa pe nimeni indiferent. Un om poate nu frumos, dar remarcabil, la prima vedere; extrem de elegant, cu multă distincţie în tot ce făcea, o distincţie cu adevărat aristocratică. Era teribil de spiritual, pătrunzând tot şi luând tot ce nu-i plăcea în bătae de joc, cu un talent de a găsi slăbiciunile fiecăruia, de a inventa cuvântul care răneşte, cu totul excepţional. Ceva poate în genul lui Degas, cu singura deosebire că Degas era un pesimist şi un mizantrop, pe câtă vreme Whistler iubea societatea. Sarcasmul său, acest dar caustic de a simţi şi de a se exprima, evident îi procura mulţi duşmani, dar în acelaş timp, făcea din el o persoană foarte de temut.

Renunţând la aspiraţiile sale militare, îşi descoperă talent de pictor şi pleacă la Paris să se cultive. Nimereşte şi el în atelierul pictorului Gleyre, ca atâţi alţi impresionişti. Stă câtăva vreme în acest atelier, dar lecţiile pe care le ia sunt foarte neregulate. In cele din urmă se hotărăşte să expună. Are cinstea să se găsească printre refuzaţii din 1863, la vârsta de 29 de ani. Se leagă, în epoca dintre terminarea studiilor în atelierul lui Gleyre şi refuzul Salonului de la 1863, mai ales cu Manet şi cu Fantin-Latour. In felul acesta se alipeşte curentelor de opoziţie din Franţa şi chiar impresionismului, dat fiind că Manet, până la oarecare punct, era el însuşi considerat, în această vreme, un precursor al mişcărei care îşi va atinge punctul culminant cu Monet şi ceilalţi. Legăturile cu acest grup sunt extrem de cordiale. In tablcul faimos pe care Fantin-Latour îl execută, ca un omagiu către Delacroix, alături de Manet se găseşte figura fină a lui Whistler. (Fig. 41).

In 1863 pleacă la Londra, cu intenţia să se stabilească acolo. La Londra, în această vreme, atmosfera era plină de teoriile prerafaeliţilor şi galeriile de tablourile lor. Intenţiile sunt idealiste sau idealizante, însă coloritul lor cel mai brutal şi cel mai disarmonic care se poate închipui, după cum îl considera Whistler. El îşi bate joc de arta aceasta şi se crede în stare s'o înlocuiască cu altceva: cu cea pe care o produce singur, ca urmare a contactului cu arta franceză şi în special cu Manet, şi a cunoaşterei artei japoneze.

Din nou artei japoneze îi revine rolul de a elibera o altă şcoală europeană. De data aceasta însă nu mai e vorba de estampe, de gravuri în lemn colorate: ceeace atrage pe Whistler e mai ales pictura extrem orientală. Incepuse şi ea să fie cunoscută. Interesul pentru arta aceasta foarte veche, mai veche chiar decât cea europeană, se deşteaptă din ce în ce mai mult în Apus. Marele pictor îşi costituise singur o foarte frumoasă colecţie de panouri chineze şi japoneze. In aceste picturi el găseşte ceva care-i ajută să-şi lămurească propria lui atitudine.

Whistler se simte atras de ceeace este misterios în fiinţa umană. Nu de aparenţa zilnică, trecătoare, dar de ceeace ar putea fi considerat ca ceva permanent şi mai rar accesibil într'o persoană. In acelaş timp, e înclinat să preţuiască noaptea cu poezia ei discretă, vagă ca o armonie în care tăcerea are cel puţin tot atâta importanţă ca sunetul, în viaţa la lumina zilei. Apoi, dela arta orientală el mai învaţă că pictura tre-

bue să sugereze mai mult decât să spună şi, în acelaş timp, că o suprafaţă colorată trebue să fie o compoziţie decorativă, în care nuanţele să se armonizeze în chipul cel mai subtil. Şi astfel el începe să expună opere, al căror singur titlu revoltă Academia Regală din Londra: armonie în verde şi gri, armonie în gri şi negru, aranjamente în negru şi alb, armonii în alb, în argint şi negru, etc.

Din această pricină prerafaeliţii şi mai ales Ruskin, purtătorul lor de cuvânt, pornesc o campanie susţinută contra lui, foarte violentă, cu atât mai surprinzătoare, date fiind moravurile Englezilor, care totdeauna ezită să întrebuinţeze expresii prea drastice. Whistler este nevoit să dea în judecată pe Ruskin, pentru calomnie. Procesul vine în faţa juraţilor. Ruskin spusese că Whistler nu ştie să picteze, că n'are decât îndrăzneală, aruncând cu praf în ochii publicului; că e păcat să se plătească sume mari de bani pentru tablourile sale şi că cele mai neru şinate poveşti pe care Ruskin le-a auzit în viaţa lui nu se apropie de nerusinarea pe care o reprezintă faptul de a cere 200 de livre sterline pentru un tablou, care nu-i altceva decât un borcan cu vopsea asvârlit în faţa publicului.

Fig. 170. — *Whistler: The little white girl (Nat. Gal. Londra).*

Cum puteau juraţii să ştie dacă ceeace susţinea Ruskin era adevărat sau nu? Se face apel la cei mai cu prestigiu pictori englezi, care toţi spun că pictura lui Whistler în realitate nu-i pictură. Burne-Jones adaogă: cum poate cineva să ceară 200 livre pentru un lucru pe care l'a făcut într'un ceas? La care Whistler răspunde: „Da, l'am făcut poate într'un ceas, dar cu experienţa întregei mele vieţi". Iar când Burne-Jones adaogă că: „Tablourile lui Whistler nu sunt terminate", el ripostează: „Se poate ca tablourile lui Burne-Jones să fie terminate, dar în realitate n'au fost niciodată începute". Cu toată inteligenţa acestui artist, el nu câştigă procesul, în sensul că juraţii n'au putut să respingă acţiunea de calomnie, pentrucă într'adevăr era vorbit de rău, dar îi acordă ca despăgubiri civile numai o centimă.

După această întâmplare, ruinat, fiindcă nimeni nu mai îndrăznea să-şi facă portretul la dânsul, sau să-i cumpere operele, Whistler este nevoit să plece din Anglia. Işi vinde şi colecţia de artă extrem-orientală şi se stabileşte pentru un timp la Veneţia. Aici execută o serie admirabilă de acua-forte, apoi se întoarce la Londra, în speranţa că

oamenii uitaseră trecutul. Insă se înşelase. Vine din nou la Paris şi începe să expună la Salon. Un triumf neînchipuît îl aştepta. Statul francez îi cumpără o parte din opere, pe celelalte amatorii şi criticii care îi admiră. Articole entuziaste îi sunt consacrate şi numai în chipul acesta, indirect, el se poate impune în Anglia, dobândi succesul pe care generaţia anterioară i-l refuzase. Reputaţia sa creşte cu vremea şi el ajunge să fie considerat una din personalităţile de seamă ale acelei epoce. Felul său de a înţelege arta se impune tuturor şi cea mai mare parte din artiştii care-i vor urma, vor porni dela punctul lui de vedere, întărit cu influenţa impresioniştilor.

Tablourile sale mai însemnate sunt azi în America şi în Anglia, cu excepţia portretului mamei sale, care a intrat la Luvru.

Fata în alb este dela începutul carierei lui Whistler. Am putea-o numi şi „armonie în alb". Prin aranjament, Whistler, ca şi Degas, purcede dela aceeaşi concepţie a punerii în cadru. Whistler însă da mai mare importanţă armoniilor subtile de tonuri şi de aceea dominant în această operă va fi albul, în jurul căruia el acordează celelalte note. De remarcat este evantaiul japonez pe care tânăra fată îl ţine în mână. Este o indicaţie pentru privitor, aşa cum făcuse şi Manet în portretul lui Zola, ca să ştie în ce direcţie merge simpatia artistului. Este prima lucrare din seria importantă a portretelor şi se găseşte la Galeria Naţională din Londra (Fig. 170).

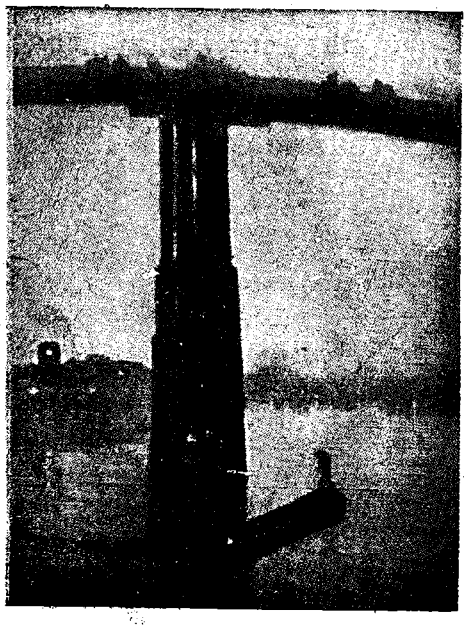


Fig. 171. — *Whistler: Podul Battersea (Tate Gal. Londra).*

Podul Battersea face parte din seria peisajelor, pe care artistul le intitulează „armonii", cele care scandalizau aşa de mult pe contemporani. Totul este neobişnuit în această lucrare, dacă o comparăm cu pictura occidentală, însă foarte aproape de stampele japoneze, ale lui Hiroshige, de pildă, unde întâlnim subiecte destul de analoage: arcul podului, stâlpul care-l susţine şi care merge până la partea de sus a tabloului, publicul de pe pod, cartierul Londrei dincolo de pod, la apusul soarelui, atunci când încep luminile să se aprindă şi să se reflecteze în apă. Il putem considera ca un exemplu tipic de felul cum înţelege Whistler un peisaj. Este o stare sufletească, o „impresie", sugerată de misterul nopţii care se coboară, de luminile ce se reflectează în apă, de cerul colorat de ultimile raze de soare, de chipul cu totul neobişnuit cum se prezintă arhitectura compoziţiei. Evident, suntem departe de ceeace se admira la Londra în acea vreme, adică de pictura prerafaelită (Fig. 171).

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Din aceeaşi familie fac parte „nocturnele", cum este cea intitulată Focul de artificii. Este chiar lucrarea care a fost mai mult criticată în timpul procesului. Whistler o considera ca o armonie în negru şi aur: negru — cerul şi pământul; aur, luminile răspândite în aer de focul de artificii, borcanul cu văpsea aruncat în faţa publicului, cum pretindea Ruskin. Poezia nopţii, fantasmagoriile focului de artificii nu sunt particulare lui Whistler. Ele existaseră odată în arta europeană; le întâlnisem, de pildă, în secolul al XVIII-lea, la anume Veneţieni (Guardi) şi Francezi, (Fragonard, Hubert Robert), însă se uitaseră cu totul; Whistler le readuce pe primul plan al preocupărilor pictorilor (Fig. 172).

Printre portrete, unul din cele mai admirate este cel al marelui

Fig. 172. — *Whistler: Focul de artificii (Nat. Gal. Londra).*

eseist Carlyle. Se poate spune că Whistler a avut noroc cu modelele sale. Ce model mai interesant decât unul din oamenii cei mai pe drept ceiebri ai Angliei, din această vreme? Şi în cazul de faţă, şi în cazul portretului mamei sale, el adoptă o poză care-i este proprie: Fixează personajul de profil lângă un zid şi în jurul lui aşează două sau trei obiecte, în genere gravuri sau tablouri. Prin aceasta el crează o atmosferă de intimitate, care ne transpune cu imaginaţia într'o vreme mai îndepărtată. Nu se poate nega ceva melancolic şi foarte subtil într'un astfel de aranjament. Pe de altă parte, din punct de vedere al execuţiei, Carlyle este una din acele opere magistrale care onorează o epocă. Totul este calm, plin de măsură, de o distincţie aristocratică, aşa cum era şi persoana lui Whistler.

Dar capodopera vieţii sale, unul din portretele cele mai cunoscute ale secolului, (astăzi la Luvru) este cel pe care l-a cumpărat

guvernul francez. Reprezintă pe mama artistului. Nu se poate imagina ceva mai duios, mai plin de umanitate şi de afecţiune, decât portretul acestei bătrâne obosite, pe care Whistler o expune sub numele de armonie în gri şi negru. (Fig. 173).

Am văzut care sunt repercuţiile impresionismului, direct şi prin intermediul artiştilor care luaseră contact cu Parisul, în Anglia. In Olanda, în afară de acei pictori pe care i-am citat într'unul din capitolele trecute şi care n'au nimic comun cu această mişcare cei care contează în lumea artistică sunt Jongkind şi Vincent Van Gogh. Atât unul, cât şi celălalt, trebuesc studiaţi mai degrabă în legătură cu

Fig. 173. — *Whistler: Mama artistului (Luvru),*

acele grupuri care se formează în Franţa însăşi, decât ca artişti naţionali olandezi, unul ca precursor al impresionismului, celălalt în cadrul secolului al XX-lea, adică depăşind limitele acestui manual Ei rup legătura cu patria lor, încetează de a mai face parte din mediul ei artistic, şi, natural, deşi rămân Olandezi, adică păstrează o anume mentalitate, o anume dispoziţie de spirit şi o anume ereditate, adică un anume fel de a reacţiona, care nu-s în totul asemenea celor în mijlocul cărora îşi petrec maturitatea, totuşi se integrează în şcoala franceză, fără de care nu pot fi înţeleşi. Incepând cu această epocă, din ce în ce mai mult, arta din capitala Franţei, mai ales pictura, va fi practicată nu numai de Francezi, ci şi de străinii care părăsind ţara lor de origine, se stabilesc în Paris şi-şi crează acolo solide prietenii.

Aceşti străini vor contribui să coloreze atmosfera artistică a Parisului de prin 1900 şi până în zilele noastre.

In Belgia lucrurile stau altfel. Această ţară, cu artiştii pe care-i produce, trebue studiată mai de aproape şi în chip deosebit. Belgienii, asupra tuturor celorlalte naţii din Apus, aveau şi au un avantaj, acela de a fi permeabili la tot ce venea din Franţa, din pricina comunităţii de limbă în multe din provinciile ce locuesc. Este ceea ce-i face mai susceptibili să primească influenţe venite de pe malul Senei, decât oricare altă ţară din Apus.

Dar Belgia nu e numai o ţară de limbă franceză; e şi vecină directă a Franţei şi în aşa condiţii geografice, încât comunicaţia între Bruxelles şi Paris este mult mai uşoară şi mai rapidă decât între Paris şi Lyon, de pildă. De aceea nu trebue să ne mire dacă toate fenomenele de caracter cultural, care se ivesc în Franţa, au curând repercuţiile lor în lumea intelectuală belgiană. Apoi, Belgia mai prezintă încă şi alte particularităţi. Ea este o ţară industrială, una din cele mai înaintate, din acest punct de vedere, din Apus. Prin faptul că ea e o mină aproape inepuizabilă de cărbuni, ea oferă încă posibilitatea desvoltărei a fel de fel de industrii. De aici rezultă o desime de populaţie fără seamăn, comparată cu oricare altă regiune din Europa, în aşa fel încât ţara întreagă, care e de mici dimensiuni, poate să fie considerată ca o aglomeraţie imensă de oameni, ca un singur oraş colosal, cu centre şi mai dense de populaţie în oraşele propriu zise. De aici decurge fenomenul ciudat, că tot ce se întâmpla mai de seamă într'un loc, îşi găseşte un rapid ecou în toată întinderea ţării. Aproape nu se poate imagina o localitate care, dacă e vorba de un eveniment ceva mai important, să poată să rămână indiferentă la acţiunea lui.

Din pricina acestei situaţii speciale, chiar şi mişcările de ordin estetic, cantonate în alte ţări într'un mediu mai restrâns, aici cunosc o mult mai largă răspândire. Apoi, să nu pierdem din vedere, trăim într'o ţară în care libertatea de expresie, sub toate formele ei: ziare, conferinţe, întruniri publice, este aproape nelimitată. Un motiv mai mult ca aceste chestiuni să preocupe opinia publică. De aceea poate găsim aici anume clase de oameni, care în alte ţări se ţin departe de orice chestiuni de ordin cultural sau estetic, dar care în Belgia se cred obligate să-şi spună cuvântul.

Poporul îţi dă impresia unei naţiuni tinere, cu toate calităţile acestei vârste: de energie, de îndrăsneală, de încredere în sine. Neamul are — e drept — un temperament şi o fizionomie deosebită, căci e un amestec de element germanic şi de element latin: germanic prin Flamanzi, latin prin Valoni. Acest amestec de însuşiri deosebite trebuia neapărat să se traducă prin anume caractere particulare Belgienilor, printre care o aplicare spre avantagiile vieţii materiale, pe care o gustă prin toate simţurile, dar şi spre formele culturei superioare. Să nu uităm, Flandra contează în istoria comerţului, a industriei şi a ideilor, cu mult înainte de Renaştere. Din această pricină, orice teorie nouă s'ar vântura, şi oriunde, îndată ce ar începe să preocupe cercuri mai vaste, ea interesează şi pe Belgieni: Este imediat pusă în legătură cu una sau alta din formele vechi ale culturei flamande, forme pe

care întreg poporul le cunoaşte şi le preţueşte cum merită. In acest venerabil trecut, arta ţinuse totdeauna un loc de frunte, fusese o formă obicinuită de expresie a naţiei.

Flamanzii arătaseră totdeauna o înclinare specială pentru ceeace constitue aspectul material, concret al artei. Oricare ar fi tendinţele pictorilor, oricare ar fi subiectul într'o operă de artă, el este executat la perfecţiune, aşa încât să facă o plăcere sensuală ochilor şi să dea în acelaş timp impresia durabilităţii. Dar tocmai această parte a operei de artă este acea care se învecheşte mai puţin şi este mai puţin supusă modei. Oricare ar fi preferinţele noastre în materie estetică, atunci când ne găsim în faţa unei pânze conştiincios executată, cu mult dar pentru pregătirea aspectului ei exterior, nu putem să nu fim atraşi de ea.

Din secolul al XIV-lea până la sfârşitul secolului al XIX-lea, Belgienii avuseseră vremea să manifeste în pictură toate formele de sentiment care se pot imagina. Este destul să ne aducem aminte de primitivii lor, şcoala aceea strălucită, care întrece până şi ceeace se manifestase în Italia contemporană. Apoi arta aşa de diferită, de bizară, aproape fără exemplu în toată istoria picturei, a lui Jeronimus Bosch, a lui Breughel cel Bătrân. Insfârşit, arta suverană a lui Rubens. De aici pasiunea şi competinţa relativă cu care toate chestiunile artistice, toate teoriile estetice sunt urmărite de opinia publică.

Faptul că ţara era aşa de populată, că oamenii se cunoşteau între ei, că în fond ea nu forma decât o imensă aglomeraţie unică, face să se creeze o intimitate adâncă între literaţi, care se exprimau prin cuvânt, şi între artişti, care exteriorizau concepţiile lor prin culoare sau prin altfel de materie. Această intimitate între literaţi şi artişti va avea urmări asupra teoriilor estetice, fiindcă poate nicăeri, nici chiar în Franţa, literatura n'a avut o mai mare înrâurire asupra picturii, ca în Belgia. Ea a dat naştere la diverse curente, printre care cele simboliste, aplicare a ideilor literare în domeniul artelor plastice.

In sfârşit, pentru ca să pricepem ceeace se petrece în Belgia, nu trebue să uităm un lucru: Bruxelles şi Belgia însăşi reprezintă faţă de Paris un fel de provincie. Tocmai această situaţie de „provinciali" fără voia lor, la care se văd pe nedrept condamnaţi, cu oarecare umilinţă a orgoliului lor, face ca Belgienii să reacţioneze, să adopte mult mai uşor ideile noui, „moderne", decât ar face alţii. Spre a nu da impresia că ei aparţin unei a „doua zonă" ei adoptă de îndată noutăţile, se arată pasionaţi pentru ele, le pun în practică. De aici nevoia de fel de fel de grupe şi de bisericuţe, care vor avea influenţă asupra desvoltării picturei, în epoca de care ne ocupăm: Le groupe des vingt, le groupe de l'art libre, le groupe de la libre esthétique, etc., cu urmări pentru propagarea ideilor impresionismului şi neo-impresionismului în arta belgiană.

Impresionismul belgian se manifestă sub diferite aspecte: vom avea astfel un impresionism ceva mai spontan, care apare la sugestia ideilor venite din Paris, dar care nu se preocupă câtuşi de puţin de explicaţii ştiinţifice. El nu vrea să amestece manifestările artistice, care trebue să rămână libere şi imediate, cu anume necesităţi de ordin ştiinţific.

Vom avea apoi un impresionism ştiinţific, exact contrar, tocmai aşa cum el se desvoltă în Franţa, mai ales către sfârşitul secolului, şi cum îl vom vedea apărând la neoimpresionişti, în deosebi la artişti de talia şi de convingerile lui Georges Seurat.

In sfârşit, vom avea un impresionism constructiv, aşa cum, până la oarecare punct, îl găsim în arta lui Cézanne. Puţin satisfăcut de efectele pe care procedeele impresioniste le aveau asupra viziunii naturii, ameninţată să piardă din ce în ce mai mult consistenţa şi existenţa ei ca volum şi ca relief, acesta reacţionează şi doreşte să împreuneze călităţile de culoare ale impresionismului, cu o concepţie artistică, în care volumul să ţină un loc precumpănitor şi să-şi păstreze toată importanţa.

Dar toate aceste grupe, prin reprezentanţii lor de seamă, nu se vor manifesta decât în ultimii ani ai secolului şi în primele decade ale secolului următor. Ele ies deci din preocupările noastre exprimate prin acest volum al manualului.

Germania artistică, în secolul al XIX-lea, cunoaşte două tendinţe, dintre care una puternică, existând în mai tot timpul desvoltării artei germane, de la sfârşitul secolului al XVIII-lea până în zilele noastre: cea clasică; alta intermitentă, accentuată spre finele secolului, cea realistă.

Această ţară s'a simţit totdeauna atrasă de anumite forme ale idealismului, favorizate de întinderea studiilor clasice şi de o cunoaştere, mai adâncă şi poate mai amănunţită decât la alte popoare, a antichităţii. De aici provine prestigiul formelor de cultură şi al teoriilor estetice legate de aceste forme, determinante ale stilului, fie că e vorba de artele plastice, fie că e vorba de literatură. Clasicismul e însă un fel de cătuşă, nobilă poate, dar cătuşă, care constrânge din toate vremurile desvoltarea artei germane. Ea este mai ales vizibilă în secolul al XIX-lea şi în secolul nostru. Una din ultimile manifestări ale lui, dintre cele mai ciudate, a apărut chiar în decursul anului 1936 când, pornindu-se un fel de cruciadă în contra aşa zisei arte degenerate (entartete Kunst), în fond se aducea — ca să întrebuinţez o formulă familiară — apă la moara clasicismului, sub aspectul lui cel mai supărător şi mai plat, cel academic. Pictorii care îşi simţeau o personalitate mai originală, cei care aspirau la o mai mare libertate şi care nu se puteau acomoda cu constrângerile, n'au decât un gând: să se libereze de această tutelă insuportabilă care apasă asupra lor, şi care, pusă sub autoritatea şcoalelor de arte frumoase, este sprijinită de tot ce există mai influent ca lume oficială în Germania.

In această tendinţă de liberare, artiştii independenţi sunt ajutaţi de arta olandeză a secolului al XVII-lea, pe care unii din pictorii germani o cunosc direct, prin călătorii, sau prin unele lucrări expuse în muzee, de arta franceză şi — lucru ciudat — de pictorul ungur Michail Munkácsy, care trăeşte şi el mai mult la Paris.

Am vorbit într'unul din capitolele noastre precedente de marele răsunet pe care l'a avut în Europa şi în special în Germania, pe care a vizitat-o şi cu al cărei mediu artistic a luat contact, Courbet. Graţie

lui, forma şi fondul, conţinutul şi expresia picturei germane au fost profund schimbate: fondul, fiindcă anume subiecte, care până atunci fuseseră neglijate sau considerate ca nedemne să intre în domeniul artei, prin el capătă un drept de cetăţenie; forma, fiindcă de atunci încoace cei mai mari dintre artiştii germani pictează altfel decât predecesorii lor. Această intrare triumfală şi nu fără oarecare scandal a realităţii în domeniul artei, răspundea în acea ţară la anume însuşiri ale rasei, foarte vechi, totdeauna vii şi totdeauna răspunzând, când se făcea apel la ele: nevoia pe care o simt toţi pictorii lor mari de ceva precis, adevărat, care să-şi aibă echivalentul în natura imediată, ne

Fig. 174. — *Liebermann: Intr'un orfelinat în Amsterdam (Frankfurt).*

voie care se tradusese, în decursul veacurilor, prin acea latură realistă, prin acea exagerare a caracterelor expresive, pe care le-am întâlnit în secolul al XV-lea şi în decursul secolului al XVI-lea. Ele îşi găsiseră cea mai înaltă a lor înfăptuire în splendidele portrete din acele epoce, în figurile adevărate până la caricatură, care apar până şi în cele mai severe tablouri religioase, în statuele de pe morminte sau în cele care decorează catedralele.

In privinţa formei, satisfacţia de a întâlni în arta lui Courbet o execuţie suculentă, care să pue preţ tocmai pe aspectul material, pe partea exterioară a unei opere de artă, nu putea nici ea să rămână fără răsunet.

Această tendință realistă este paralelă cu cea clasică, cel puțin în ultimul pătrar al secolului. și, în anume momente, chiar mai puternică. Ceva se întâmplase totuși spre finele secolului. Clasicismul fusese nevoit să cedeze teren. Naturalismul victorios intrase din ce în ce mai adânc, mai intim, în mentalitatea pictorilor. Apoi, ca criteriu de apreciere, în obiceiurile acelei clase care trăia din artă și pentru artă, fie că era vorba de executanți, fie că era vorba de amatori. Era deci mai ușor dela o vreme să se continue opera începută și să se meargă mai departe, pe același drum de liberare. Procedând astfel, unii din artiștii germani întâlnesc în mod fatal impresionismul. De altminteri, în capitolele noastre asupra impresionismului, am accentuat că și în Franța punctele de contact ale acestei tendințe cu naturalismul, ca și logica unei desvoltări pornite dela realism sau dela naturalism, trebuia în

Fig. 175. — *Liebermann: Jucătorii de polo (Hamburg).*

mod fatal să conducă la acei dintre artiști, care erau mai curioși, mai neliniștiți, mai doritori să regenereze arta, adică la impresioniști.

Artiștii germani care se lasă ademeniți de curentul venit din străinătate, unii sunt din Berlin, alții din Prusia orientală, o a treia categorie din Bavaria. Este interesant totuși de văzut că centrul mișcării unde se frământă acest ferment al liberării se găsește la Berlin, capitala de atunci a Prusiei. In Prusia, mediul era ceva mai favorabil, căci acolo se fundează acele societăți „secesioniste", care vor fi imitate la München și Viena, și care constitue citadelele artei libere și moderne, în mijlocul artei germane academice.

Nu ne vom ocupa de toți artiștii în a căror operă se simte influența impresionismului. După o trecere de mai mulți ani, unele din operele celebre din trecut au pierdut din prestigiul pe care-l aveau în momentul apariției lor. Ne vom opri la cel mai talentat dintre ei la Max Liebermann, care este în același timp și cel a cărui activitate se exercită într'o bună parte a secolului al XIX-lea, intră deci în limitele acestui volum al manualului. Se naște în 1847 și moare cevă înaintea războiului actual. Este ieșit dintr'un mediu semit cu stare, c

familie de fabricanți, adică de burghezi, cu multă influență și cu multe relații, oameni care considerau o profesie artistică cu oarecare teamă, ca să nu zicem cu oarecare prevențiune. De aceea, când Liebermann își anunță familia că vrea să devie pictor, nu se poate spune că a găsit sentimente de încurajare din partea părinților. Totuși, a obținut îngăduința să-și urmeze vocația. A început educația profesională mai întâi cu un artist, dela care n'a învățat mare lucru. Acesta i-a propus probleme așa de ușoare, încât pe toate a reușit să le rezolve în scurtă vreme, ceeace l'a făcut pe Liebermann să se îndoiască de calitățile profesorului său, fiindcă era sigur că pictura trebue să fie ceva mult mai greu și mai serios, de cum i se păruse până atunci.

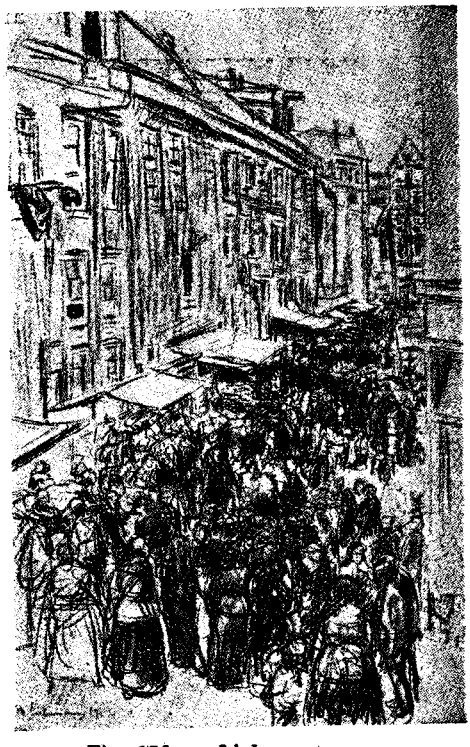


Fig. 176. — *Liebermann: Judengasse în Amsterdam (desen).*

A venit apoi în contact cu operile lui Munkácsy, care locuia și el în Germania. Acesta, ceva mai în vârstă decât Liebermann, era de o precocitate uimitoare. Din această pricină ajunsese să-și creeze o solidă reputație printre artiști, la o vârstă când alții abia dacă și-au terminat studiile. Era în acest om un amestec ciudat de teatral și de interes pentru realitate, nu fără o nuanță de vulgaritate un temperament viu și spontan, ca al țăranilor unguri. Făcuse studii destul de solide și se pare că avea o atât de mare încredere în puterile sale, încât cele mai grele subiecte din istoria artei și cele mai felurite nu-l intimidează, deopotrivă îl atrag, și toate deodată, ca niște încercări, pentru care se crede suficient dotat. Un sentiment pe care Max Friendländer, cunoscutul istoric de artă german, în studiul consacrat lui Liebermann, îl taxează de nerușinată și revoltătoare încredere în puterile sale. Această încredere e unul din elementele succesului, cu atât mai mult cu cât în Munkácsy se întâlnesc calități reale de pictor, care nu vorbesc decât cunoscătorilor, dar și ceva cu totul comun, aproape grosolan, care atrage tocmai simpatia unui public, nu destul de instruit. Acest public este astfel încântat să vadă că e în stare să admire o artă, pe care o apreciază cunoscătorii, iar artistul e și mai încântat să constate enormul succes de care se bucură și din partea celor rafinați, și din partea celor care hotărăsc cu instinctul.

Munkácsy interesează pe mulți pictori, printre care pe Liebermann, și chiar pe Aman al nostru. Curând însă Germanul, dându-și

seama de superficialitatea ca artist a celui pe care-l admirase, va ajunge să exprime despre el opinii aşa de defavorabile, încât rămânem uimiţi, opinii care nu s'ar explica decât prin necazul de a fi fost înşelat în tinereţe de o formă de artă aşa de goală.

De aici, din Germania, dela Düsseldorf, unde venise în contact cu arta celebrului maestru ungar şi unde se afla tocmai ca să-l cunoască pe acesta mai de aproape, Liebermann pleacă la Paris. Acolo îl aşteaptă o altă surprindere: Courbet şi Manet. De aici încolo influenţa amândorora se va exercita asupra lui, nu în felul de a simţi, de a reacţiona în faţa motivului artistic, cât mai ales în felul de a-l trata. Şi unul şi altul îl îndeamnă să persiste în ceeace simţea ca notă esenţială a naturii sale: admiraţia faţă de viaţă, necesitatea de a porni de la realitatea înconjurătoare. De altfel, aceste trăsături le constatăm la cea mai mare parte dintre artiştii pe care suntem nevoiţi să-i taxăm de revoluţionari.

Fig. 177. — *Liebermann: Frau Biermann (Brema)*

Liebermann ne-a lăsat o scriere în care îşi exprimă preferinţele sale, iar ideia lui esenţială s'ar putea rezuma în afirmaţia că arta care porneşte dela realitate nu-i cu nimic inferioară şi nici mai uşoară decât arta de imaginaţie care n'are decât slabe raporturi cu realitatea şi al cărui punct de plecare se găseşte în fantezia artistului. In necesitatea de a justifica, de a pune pe o treaptă ridicată arta realistă, se vede cât de legat era Liebermann de acest fel de a simţi.

La Paris, nu numai că se întăreşte în credinţa că natura trebue să fie sursa principală de inspiraţie a unui pictor, dar el, care sub influenţa lui Munkácsy făcuse o pictură destul de întunecată, plină de efecte contrastate de lumină şi de culoare, devine un pictor clar, întrebuinţează numai culori deschise şi pictează foarte des în aerul liber. Iată o notă nouă, care în fond nu este decât una din principalele cuceriri ale impresionismului. Tot dela impresionişti ia el acea tendinţă de a face să intre în artă teme noui, legate de anume forme de activitate, pe care le-am putea numi moderne, în care redarea mişcării joacă un rol esenţial. Să ne gândim la caii de curse ai lui Degas, la atâtea alte subiecte, între altele la mulţimile pestriţe de pe străzi şi din pieţele publice, tratate de alţi impresionişti. Liebermann, la rândul său, e atras de jucătorii de tenis şi de polo. Işi dă însă seama că, pentru a reda mişcarea repede, instantanee, şi neprevăzută, a celor care jucau polo — joc care se execută călare —, este necesar să-şi formeze un

desen rezumativ, în stare să prindă imediat un corp mereu în mişcare Desenul lui devine astfel din ce în ce mai stenografic.

Pe de altă parte, spre deosebire de alţi impresionişti, la Liebermann desenul ocupă un loc mult mai important decât la Francezi. E momentul să ne reamintim că în Germania apăruse Menzel, acel prodigios desenator, care ţine în evoluţia artei patriei sale un loc tot atât de înalt, ca cel pe care îl ţinea Degas între impresioniştii francezi. Toţi elevii lui şi cei de o vârstă cu ei sunt educaţi în credinţa că desenul nu poate fi înlocuit cu nimic într'un tablou. Defectul pe care unii dintre criticii impresionismului îl reproşau acestuia, obiecţia care se aducea tehnicei lor că ar căuta să distrugă forma, nu se poate astfel imputa Germanilor. Aceştia, sub educaţia ideilor ieşite din arta lui Menzel, îi acordă încă o mare importanţă în operele lor.

Fig. 178. — *Munkácsy: Peisaj.*

In călătoria în Olanda, pe care o face după contactul cu Parisul, Liebermann analizează pe Frans Hals. Ajunge să-şi dea seama astfel de ceeace se cere unui bun portret, pentru ca să se obţie, pe lângă impresia de viaţă, iluzia că a fost executat cu acea uşurinţă, care era una din calităţile majore ale maestrului din Haarlem. Şi astfel, înarmat cu atâtea cunoştinţe, Liebermann evoluează din ce în ce şi ajunge să fie în Germania principalul interpret al curentului impresionist şi să-şi câştige un loc respectat, nu numai în arta ţărei sale, dar chiar în cea europeană.

Paralel cu mişcarea germană în jurul impresionismului se produce şi în Ungaria ceva analog. Şi aici găsim două personalităţi puternice: pe Paul Szinyei Merse, şi pe Ladislau Paal, în afară, bineînţeles de Munkácsy. Primul îşi începe educaţia profesională la Oradea şi-o termină la München, cu Piloty. Trăeşte într'o epocă (1845—1920) în care anume din scopurile impresioniştilor sunt — aşa zicând — în

aer Ca şi Aman, el este interesat să redea armonii de culori vii, strălucitoare, însă prinse în mijlocul naturei, adică sub forma de pictură plein-air-istă. Astfel, cel mai bun şi cel mai popular din „tabourile sale — astăzi la muzeul din Budapesta — reprezintă un fel de „Déjleuner sur l'herbe", unguresc, până astăzi considerat ca un lucru foarte îndrăzneţ pentru vremea sa, foarte impresionant şi foarte reuşit, dată fiind mai ales epoca la care a fost pictat.

Cam în acelaş timp se produce şi opera lui Ladislau Paal (1842—1880), artă care are multă asemănare cu cea a lui Ion Andreescu. Şi el părăseşte ţara sa de origine şi se stabileşte la Barbizon, ceeace arată că aproape toţi aceşti artişti din Europa centrală erau dominaţi de aceleaşi dorinţe şi de aceleaşi nevoi. A murit în Franţa, iar tablourile sale din Budapesta sunt cele care se aseamănă mai mult cu ta-

Fig. 179. — *Szinyei-Merse: Dejun pe iarbă (Budapesta).*

blourile pictorilor noştri, ale lui Grigorescu — până la oarecare punct — dar mai ales cu cele ale lui Andreescu.

In sfârşit, în cercul acesta care evoluiază între Barbizon şi impresionişti, trebue înglobaţi şi cei doi pictori români mai mari, N. Grigorescu (1838—1907) şi I. Andreescu (1850—1882). Şi unul şi altul îşi încep educaţia în ţară şi o termină în Franţa, în contact, primul, cu arta lui Diaz, a lui Millet, a lui Corot, care a contat aşa de mult în toată desvoltarea peisajului european şi în cele din urmă chiar cu arta impresioniştilor. Fără să fie un impresionist el însuşi, el a luat dela aceştia culoarea clară, nevoia de contact cu natura în aer liber şi acea vagă presimţire a variaţiei calităţii şi aspectului luminii, în raport cu anotimpul şi cu ora zilei.

Andreescu, bucureştean, după o educaţie poate ceva mai îngrijită decât a pictorilor din această vreme, trecând prin Şcoala de Arte Frumoase, exercitând câtăva vreme funcţia de profesor de desen, ajunge

să-şi dea seama de plăcerea imensă pe care o poate procura pictura şi, în acelaş timp, la conştiinţa că şi el ar fi în stare s devină un pictor

Se formează în ţară şi se formează foarte serios. Trece printr'o fază care începe cu o neîndemânare vizibilă, însă cu o dispoziţie puternică de a interpreta realitatea în ce are ea mai caracteristic şi mai exact, depăşeşte această fază şi ajunge — înainte de a pleca la Paris, în 1878 — să stăpânească perfect toate elementele de care are nevoe

Fig. 180. — *Andreescu: Iarna (Col. Zambaccian).*

pentru ca să se exprime. Şi el, ca şi Grigorescu, îşi alege mai ales motive de peisaj simplu sau animat de personagii. Că era aşa de bine pregătit Andreescu, ne dovedeşte faptul că abia ajuns la Paris el este admis să expună la Salon — şi ştim cât era de sever juriul în această vreme. Vine în contact cu arta lui Courbet şi cu cea a realiştilor, face pelerinajul, oarecum obligatoriu, la Barbizon, ca toţi cei ce se consacră peisagiului, îşi fortifică maniera, adaugă tot ce putuse prinde din arta unui Sisley şi ne dă câteva tablouri, care pot fi considerate ca cea mai înaltă expresie a peisajului românesc.

Moare foarte tânăr, cu mult înainte de a-şi fi spus ultimul cuvânt.

Pentru examenul operelor acestor pictori vom începe cu Liebermann. Este inutil să ne oprim la maniera sa întunecată, în care n'a persistat. Este cea în care se crede obligat să urmeze exemplul lui Munkácsy. Pictura clară apare după contactul cu Franța, deci și în operele inspirate din Olanda. Un orfelinat din Amsterdam i-a dat ocazie să abordeze un subiect nou și să-l trateze în felul în care văzuse pe Courbet și pe Manet, la Paris. că procedează, atunci când luau o temă din jurul lor. Este evident că, deși admirând pe impresioniști, Liebermann nu sacrifică, de dragul culorei, nimic din preciziunea desenului său, așa de exact și de strict (Fig. 174).

Fig. 181.— *Andreescu: Studiu de stejari (Muzeul Toma Stelian)*

Fig. 182. — *Grigorescu: Nud.*

Tema jucătorilor pe polo, poate sugerată de cursele de cai ale lui Degas, i-a servit adesea de motiv de inspirație lui Liebermann. Execuția s'a făcut mult mai fluidă, desenul mai rezumativ, însă nu mai puțin precis și nici mai puțin sigur ca în pânzele unde modelele aveau așa zicând timpul să pozeze (Fig. 175).

Că Liebermann era un excelent desenator ne-o dovedește, între alte multe schițe, una luată tot în Amsterdam, în strada evreiască, acolo unde populația din acest cartier se strângea pentru vânzări și cumpărări. Este greu de închipuit o manieră de a desena, care să su-

gereze mai desăvârşit, decât cea adoptată de pictor, forfoteala mulţimei sgomotoase, agitaţia ce domneşte în acest loc, celebru în Amsterdam, nu departe de casa lui Rambrandt (Fig. 176).

Liebermann este şi un mare portretist. Când e vorba de portret, am supus că el nu imită, dar se inspiră dela spiritul lui Franz Hals. Evident, fiind vorba de o fizionomie precisă, pentru ca dincolo de aspectul fizic să evoce în noi o realitate psihologică, desenul lui e mai strâns, mai aproape de realitate. Totuşi, se simte în felul în care aşterne culoarea acea ardoare şi acea nelinişte care caracterizează epoca maturităţei sale. (Fig. 177).

Mai reprezentativ pentru Munkácsy ar fi unul din acele tablouri pline de personagii, în care el povesteşte cine ştie ce întâmplare din viaţa ţăranilor unguri, vreun eveniment important din istoria literaturei sau chiar ceva din patima Mântuitorului. Este însă ceea ce s'a învechit mai mult în arta acestui amator de succese uşoare. Ne-am oprit la un peisaj, mai serios tratat, cu o vigoare puţin obicinuită, pictat cu toate resursele unui temperament de pictor (Fig. 178).

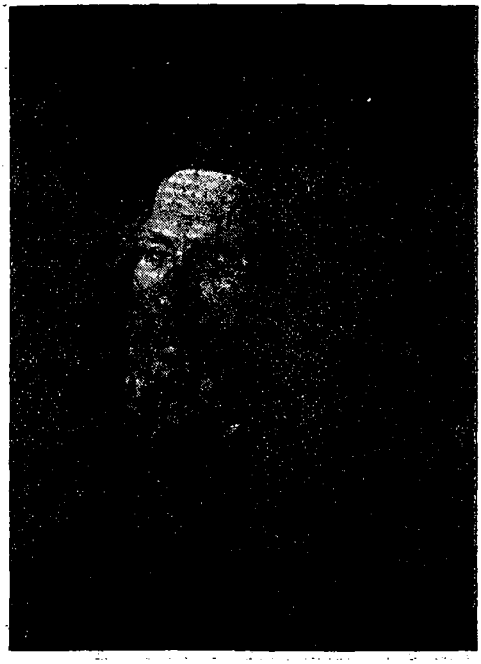


Fig. 183. — *Grigorescu: Cap de Evreu. (Muzeul Toma Stelian).*

Pick-nickul lui Paul Szinyei-Merse este, am afirmat-o, o altă ediţie a faimosului Déjeuner sur l'herbe. Pe o pajişte în pantă, mai mulţi bărbaţi şi femei sunt strânşi la petrecere. Femeile sunt îmbrăcate în rochii de culori violente, poate chiar crude. Totul dă însă impresia unui buchet de flori proaspete. Iată deci o preocupare şi de plein-air, şi de armonii de culori pure, pe care o vom întâlni sistematic la pictorii impresionişti (Fig. 179)

Compatrioţii noştri, Andreescu şi Grigorescu sunt formaţi cam în acelaşi mediu. cel intermediar între Barbizon şi impresionism. Primul este mai ales un peisagist grav, serios, admirabil dotat. Iarna din colecţia Zambaccian (Fig. 180), cu varianta ei din colecţia Marvan, este un tablou complet, pe care Sisley l-ar fi putut iscăli, atât de perfect este acordul între frumuseţea temei, şi interpretarea ei. Nivelul acesta ridicat nu e excepţional în opera compatriotului nostru. Deşi mort tânăr, multe alte pânze ar putea, tot aşa de bine, mărturisi pentru talentul său, ca de pildă vigurosul studiu de stejari, dela Muzeul Toma Stelian (Fig. 181).

Grigorescu a avut înaintea sa o lungă perioadă, deci o bogată activitate, pe care, spre sfârşitul ei, a cam neglijat-o. El este mai variat în subiect, deşi peisajul l-a atras în chip deosebit. In mai fiecare gen ne-a lăsat opere remarcabile: un Nud (Fig. 182) delicios, deşi nudul este mai de grabă rar la dânsul; un Cap de Evreu (Fig. 183), demn de a figura în orice muzeu, alături de oricine; un admirabil Peisaj (Fig. 184), în care se simte acea înţelegere deosebită a autorului pentru vederile largi, somptuoase, din natură, în care copacul ţine rolul principal.

In Italia, pictorii talentaţi nu lipsesc, în această a doua jumătate a secolului. Suntem însă departe de ceeace se producea ca pictură în

Fig. 184 — *Grigorescu: Peisaj (Muzeul Kalinderu).*

restul Europei, în Franţa, cu care le-a plăcut totdeauna Italienilor să se compare, în Germania, în Anglia, chiar în Belgia şi în Elveţia. Ori de câte ori într'un muzeu italian, chiar în cele mai puţin cunoscute, se trece din sălile consacrate artei vechi, în cele în care este strânsă arta din ultima vreme, decepţia este mare. Privim acele pânze cu un sentiment de melancolie, chiar când ele nu sunt de tot indiferente. Ce contrast între primele şi acestea! Ce evidentă şi tristă decădere! Ce s'a întâmplat oare, pe acel pământ fericit, unde la tot pasul apărea o capodoperă, pentru ca să se ajungă la arta aceasta puţintică, pieptănată şi pomădată, însă clorotică, în care înfloreşte anecdota, şi care pare făcută numai pentru omul de rând? Când se atacă un subiect istoric, ceeace

nu e rar, într'o pânză de mari dimensiuni. rezultatul este şi mai de plâns, căci amintirea trecutului e şi mai apăsătoare.

Din când în când un delicat şi sincer pictor local, la Milano, la Torino. la Veneţia, la Roma, îşi uită de trecut şi de prestigiul vechilor maeştri şi. modest, fără pretenţia de a interesa Europa, nici chiar toată Italia, pictează ceeace vede în jurul său. în chip onest, fără virtuozitatea supărătoare prin goliciunea ei, a celor cu pretenţie. la arta mare, şi ne lasă astfel o operă, în genere de mici proporţii, atrăgătoare prin

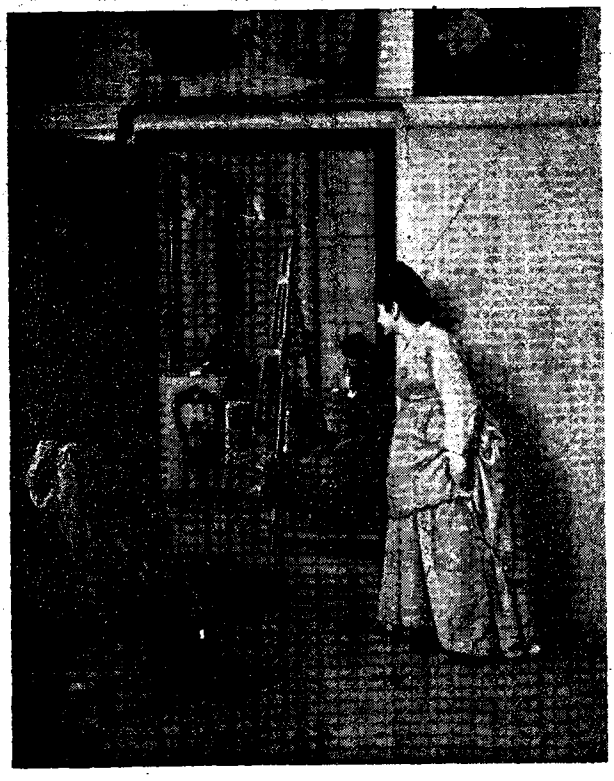


Fig. 185. — *Favretto : Soţie geloasă.*

exactitatea observaţiei, prin meşteşugul solid, prin adâncimea sentimentului. Toate aceste însuşiri apar în peisajele lui Antonio Fontanesi (1818—1882), în care se simt unele ecouri dela Corot şi dela cei dela Barbizon, cu care era pristin, poate mai mult dela unii Lionezi,, pe care, ca şi pe Fontanesi, îl atrăgeau vederile în care se ghicea aproape apa, vara în amurg. Cu un rafinament de colorit rar acesta exprimă toată melancolia serei, atmosfera încărcată de vaporii de apă, norii în strate orizontale, de culori roşiatice, printre care se vede un cer, când verzui, când galben portocaliu.

In Veneţia, unde veneau mulţi streini ce plecau adesea cu câte

o amintire pictată va înflori, evident, un gen local, atent la viaţa oraişului, redată cu acea îndemânare superficială, care place călătoruluineformat. Pe lângă aceştia, unul sau altul, mai ambiţios, un Ettore Tito, un Italico Brass (în secolul nostru), aspiră să devie un fel de Tiepolo al vremei lor. Mult mai cu bun simt, Giacomo Favretto, mort tânăr (1849—1887), pictează, pentru satisfacţia sa şi cea a unui grup de prietini, pânze de mici dimensiuni, uneori pornind tot dela anecdotă — o slăbiciune generală în Italia —, însă văzută cu un ochiu de colorist, original pusă în cadru, într'o materie plăcută la aspect, transparentă, care nu şi-a pierdut de loc strălucirea, cu timpul (Fig. 185).

Fig. 186. — *Boldini : Verdi.*

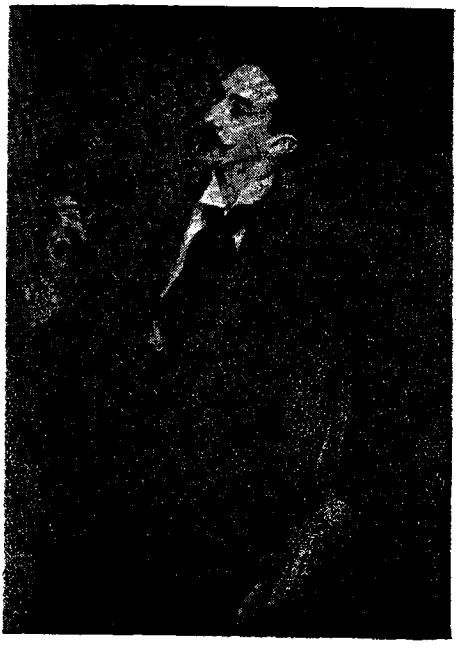


Fig. 187. — *Boldini : Robert de Montesquiou (Jeu de Paume)*

In Toscana pictorii sunt mai puţin tradiţionalişti. Către 1861, adică atunci când în Franţa se pregătea impresionismul, câţiva dintre ei, în revoltă contra bârfelilor juriului Salonului lor, se reunesc în grup şi iau numele pitoresc de macchiaiuoli, dela tehnica în „pete" pe care o practică. O primă ediţie, ceva mai puţin complectă, a pointillismului, care însă n'a dus prea departe pe inventatorii ei, fiindcă n'a fost servită de talentul necesar ca să se impună.

In acelaş timp, la Roma, triumfa destul de uşor, după un debut dificil, Domenico Morelli (1823 - 1901). Tablouri de mari dimensiuni, cu subiect istoric, tratate cam în genul celor ale lui Paul Delaroche, ieşeau unul după altul din atelierul său. De multe ori ele pornesc de

la un romantism ieftin, servit de cunoştinţe destul de solide. Cu toată celebritatea sa, care era reală, Morelli nu poate pretinde la locul pe care-l deţine azi în evoluţia picturei italiene un Giovanni Segantini (1858—1899), pictorul înălţimilor imaculate ale munţilor şi al vieţei păstorilor din Alpi, deopotrivă reclamat de Italia, care i-a dat viaţă, şi de Elveţia, unde el a petrecut ultimii săi ani. Influenţat de tehnica impresionistă, el divide tonul într'un chip personal, într'o materie păstoasă şi dură care, din pricina tehnicei, aproape dă impresia unei cusături sau unei tapiserii. Conturul puternic subliniat al figurilor îl

Fig. 188. — *Aug. Baud-Bovy: Portret.*
(Muzeul Toma Stelian).

deosebeşte de adevăraţii impresionişti, ca şi sentimentul duios cu care pictează totul, un lirism asemenea celui al lui Millet.

Câţiva italieni, mai capabili să simtă de unde le vine succesul, un succes repede şi răsunător, îşi fac repede, în patrie, un meşteşug, în care intră câteva idei bizare, care le va constitui „originalitatea", în privinţa punerei în cadru, şi o bună doză de virtuozitate, care niciodată n'a lipsit în Italia secolului al XIX-lea, şi pornesc la Paris. Aici ei se amestecă în lumea bună, unde există totdeauna o oarecare proporţie de snobi ce aspiră să treacă drept cunoscători, îşi fac astfel relaţii, ajung la modă, şi ne lasă astfel câteva dintre cele mai „moderne" portrete ale femeilor şi bărbaţilor, de care vorbea atunci „tot Parisul".

Cel mai cunoscut dintre ei, cu adevărat celebru în vremea lui, obiect al sarcasmelor lui Degas, este Giovanni Boldini, de sigur nu lipsit de talent şi cu o excelentă educaţie profesională. In portretele ce iscăleşte s'ar părea că totul se mişcă şi se agită, că nici o linie nu-şi are cursul normal, că toate merg în zig-zag, se frâng, se încovoae, sclipesc, aşa încât avem impresia că personajul reprezentat — în general femeile la modă — este străbătut de curenţi electrici. Din când în când avem dela dânsul şi câte o operă mai calmă, mai sigură, cum e portretul lui Verdi (Fig. 186) sau cel al lui Robert de Montesquiou, care-l admira. (Fig. 187).

Printre pictorii elveţieni ce se cuvine a cita în acest scurt tablou numele lui Frank Buchser (1828—1890) este cel care se impune mai

Fig. 189. — *Repin: Trăgând la edec.*

întâi. Mare călător, el parcurge Africa, trece în America de Nord, unde curând se face cunoscut şi de unde revine cu numeroase motive şi cu o manieră în care intră ceva dela Courbet şi ceva din portretul englez. Om de talent şi de temperament, îndemânatec şi viguros ca pictor, tablourile sale se remarcă pretutindeni în muzeele elveţiene. Barthelémy Menn (1815—1893) este, din contra, un delicat. Prieten al lui Corot, el aduce în peisajul elveţian acea notă tandră, acel colorit rafinat, care erau caracteristice pentru maestrul francez. Excelent pedagog, Menn formează o serie de elevi, ce se vor remarca după dânsul, printre care pe Auguste Baud-Bovy (1848—1899), portretist de valoare şi pictor al munţilor şi chiar pe marele Ferdinand Hodler (1853—1918). (Fig. 189).

In Rusia, Ilie Efimovici Repin (1844—1930) se ridică mult peste nivelul celorlalţi pictori, confraţii săi. Animat de sentimente revolu-

ţionare sub domnia Ţarilor, e natural ca simpatia celor tineri, artişti şi oameni politici, să meargă spre dânsul şi să preţuiască în el, nu numai pictorul, ci şi omul. Este un realist şi un romantic, în acelaş timp, romantic de sentiment şi de inspiraţie, nedându-se înapoi nici dela subiecte melodramatice, realist prin execuţie, preţuind înainte de orice redarea obiectivă până la iluzie a lucrurilor, a oricărui amănunt material. Este sigur că aspiraţiile sale sunt mai înalte; că problemele grele nu-l sperie şi că de multe ori le rezolvă, poate nu într'un chip prea original, în orice caz cu o mare putere. Robii ce trag la edec bărcile în susul Volgei, (Fig 190) tablou de intenţii simbolice; Răspunsul Cazacilor la o scrisoare a Sultanului sunt opere celebre chiar dincolo de hotarele Rusiei. Vasile Vasilievici Vereşciaghin (1842 – 1904), pictor de subiecte militare dar anti-militarist, a însoţit de multe ori armatele ruse în războiu El a pierit în chip tragic la Port Arthur, în timpul războiului ruso-japonez. Insuşirea sa cu adevărat originală este că, pictând scene militare, pe care le văzuse, le tratează astfel încât să desguste pe oricine de războiu. De sigur, n'a existat nici un propovăduitor mai elocvent în contra războiului, decât acel pictor care s'a cantonat aproape exclusiv în scene militare.

Neo-impresionismul

Toată pictura franceză şi chiar artele aplicate, care se desvoltă spre finele secolului, nu s'ar putea deplin înţelege, dacă n'ar fi existat impresionismul. Ne-am dat seama de repercuţiile lui asupra diverselor şcoale din Europa, până departe, în Ungaria şi chiar până la noi. Este natural ca aceste repercuţii să fi fost mult mai intense în Franţa. In adevăr, până şi acei pictori, care s'au declarat mai în urmă protivnici impresionismului, care au început însă, ca aderenţi ai mişcării, ori în orice caz simpatizanţi cu ea, pentru a evolua în direcţia opusă, cum este Cézanne, sau care, dela început s'au arătat animaţi de alte dorinţi, cum ar fi Gauguin, n'au pierdut nici un moment din vedere ceeace impresionismul aducea nou, şi este probabil ca fără el nu s'ar fi putut manifesta cu amploarea şi cu libertatea pe care le-o cunoaştem. Impresioniştii au suferit primele lovituri, au luptat ca să netezească drumul, au deschis ochii tuturor, ai publicului şi ai artiştilor, asupra posibilităţilor infinite ale unei practice bazată pe culoare, în afară de concepţiile tradiţionale, şi astfel, toţi câţi au venit după ei au profitat de această situaţie.

Ar fi greu, în acest capitol final, să vorbim mai pe larg în acelaş timp de cei care ies direct din impresionism, îmbogăţindu-l, sistematizându-l, nuanţându-l, cum sunt neo-impresioniştii, şi de acele personalităţi viguroase, complexe, care pun din nou în discuţie mai toate problemele esenţiale ale picturii şi determină întreaga mişcare artistică a secolului al XX-leà, cu toate multiplele şi variatele ei aspecte: Cézanne, Van Gogh, Gauguin.

De altfel, toţi trei sunt aşa de legaţi de secolul următor, deşi cea mai mare parte sau chiar întreaga lor viaţă aparţine secolului al

XIX-lea, încât nici o mişcare nu s'ar pricepe în secolul al XX-lea, dacă aceşti trei stâlpi ai artei din vremea noastră ar fi excluşi. Logic, ei fac parte din secolul următor lor, nu pot fi separaţi de el. Nu tot aşa se prezintă cazul neo-impresionismului, tendinţă care piere odată cu veacul şi care aproape nu se mai simte în deceniile următoare. De aceea este necesar să ne ocupăm cu cei care aparţin acestui grup, mai 'nainte de a termina acest volum al manualului.

Se poate spune despre ei, ceeace nu se poate spune despre ceilalţi, că ei sunt moştenitorii direcţi ai impresionismului. Operile prin care grupul se face remarcat şi la executarea cărora se aplică teoriile la care ajunseseră cei care-l formau, apar între 1880 şi 1890. La această dată opinia publică nu era cu totul cucerită, nici chiar în favoarea impresioniştilor. Rezistenţa era încă dârză. Critica şi publicul se opuneau participării lucrărilor noui în expoziţiile publice şi cu atât mai mult intrării lor în muzee şi în colecţiile statului. Nu este oare ciudat să constatăm că, deşi ostilitatea contra impresionismului se menţine, el este destul de viguros ca să se poată desprinde din el noua ramură, cea a neo-impresioniştilor?

De altfel, ceeace e şi mai simptomatic în acest fenomen, este că chiar o parte din impresionişti sunt câştigaţi de teoriile noui, contaminaţi, am putea spune, se deslipesc de grupul central şi se alipesc tinerei bisericuţe, pentru ca din nou, ceva mai târziu, să se întoarcă la impresionismul pur. Este cazul lui Pissarro, pe care l'am menţionat, când a fost vorba de acest pictor.

Şeful, sau cel care e considerat ca atare al grupărei, este Georges Seurat, artist de mare talent, mai ales extrem de ingenios, mort tânăr (1859 - 1891). Care este programul grupului?

Neo-impresioniştii doresc mai întâi să ducă mai departe, adică până la ultimele lor consecinţe, acele procedee ale impresioniştilor, care constituiau cuceririle lor faţă de practica tradiţională. In acelaşi timp ei îşi propun să găsească normele ştiinţifice după care să procedeze. lămurind şi codificând, adică prezentând ca un sistem închegat, acele practice, de care impresioniştii se serviseră până atunci în chip empiric şi instinctiv. In această nevoe de sistematizare, de a da o bază ştiinţifică procedeului lor, neo-impresioniştii caută reazăm la pictorii anteriori. Ei trec astfel în revistă operele acelora dintre artiştii secolului al XIX-lea, care întrevăzuseră unele din posibilităţile pe care ei ar dori să le pună metodic în practică.

Cunoaştem formularea teoriilor şi procesul intelectual pe care l'au urmat neo-impresioniştii din scrierile câtorva dintre ei, fiindcă unii simt nevoia să-şi explice punctul lor de vedere. Astfel, între altele, este publicaţia lui Paul Signac, unul dintre reprezentanţii de seamă ai mişcărei: De Delacroix au Néo-impressionnisme.

Impresioniştii ajunseseră să revoluţioneze pictura pornind de la anume descoperiri făcute întâmplător, şi purtând pecetea personalităţii celui care pentru prima dată le aplicase. Impresionismul lui Claude Monet nu-i absolut identic cu cel al lui Pissarro, cu acel al lui Renoir sau Degas. Deşi punctul lor de vedere pare să fie acelaş, fiecare îşi urmează propriul său temperament şi ascultă de propria sa experienţă.

Seurat şi ceilalţi intenţionează să meargă mai departe, după procedee mai raţionale, să dea adică o bază ştiinţifică tehnicei lor, să extindă teoria diviziunii tonului până la ultimele ei consecinţe. Pentru a convinge şi pe alţii de dreptatea lor, ei au nevoe să-şi găsească câtiva „strămoşi". Primul la care se gândesc este Delacroix. Din jurnalul acestuia se vede cu câtă ardoare, cu câtă nelinişte şi cu câtă perspicacitate şeful romantismului analiza tot ce era susceptibil să-i pună la dispoziţie mijloace mai eficace de expresie, care să amelioreze şi să reînoiască procedeele de până atunci ale picturii. Astfel, citind cu atenţie Jurnalul lui, neo-impresioniştii descoperă preocuparea lui Delacroix, din anume epoci ale carierii sale, de a evita tonurile plate şi de a înlocui tuşa omogenă printr'un procedeu, care să dea mai multă variaţie aspectului unui tablou şi care să facă să vibreze tonul.

Delacroix mai ajunsese la o altă concluzie: culorile complimentare, dacă ele se învecinează într'o pânză, se intensifică reciproc. In acelaş timp, el formulase o teorie a reflexelor. Iată deci preocupări, care în fond trebuiau să ducă la aceleaşi rezultate, sau, cel puţin, să se apropie de cele pe care le vor descoperi impresioniştii, pe care aceştia le perfecţionează, până ce ajung la felul de a picta al lui Claude Monet şi al celorlalţi.

In acelaş timp, acei dintre pictorii francezi care fuseseră în Anglia şi care vizitaseră Galeria Naţională şi legatul pe care Turner îl lăsase acestei celebre colecţii de artă din Londra, fuseseră uimiţi să vadă — nu atât în acuarele, cât în tablourile în ulei ale acelui strălucit pictor — cum el evită să se servească de culoarea albă, încercând s'o producă prin linii paralele, adică exact cu la impresionişti, din tonurile care compun curcubeul. In acest fel Turner ajungea la o nuanţă de alb mai variată, mai vibrantă decât dacă s'ar fi servit de un singur ton.

Aceşti strămoşi ai impresionismului şi ai neo-impresionismului sunt de aproape studiaţi şi punctul lor de vedere îi întăreşte, mai ales pe ultimii, în dorinţa de a schimba felul de până atunci de a se înţelege pictura. Am semnalat aceasta, când am studiat teoriile impresioniste

Pe de altă parte, un mare chimist francez, Chevreul, emisese în Loi du contraste simultané des couleurs o teorie a culorilor care ar putea să se redusă la principiul următor: Culoarea nu există în natură; ea se formează pe retina celui care o priveşte, după anumite legi. Cu alte cuvinte, nu este absolut necesar ca un ton să existe omogen în afară de noi, pentru ca el să fie văzut ca atare; el se poate forma şi atunci când elementele lui componente sunt contopite numai pe retina noastră.

Pornind dela aceste observaţii, unele enunţate de oamenii de ştiinţă, altele ieşite din experienţa unor încercaţi colorişti, cum erau Delacroix şi Turner, neo-impresioniştii îşi formulează unele legi, cărora ei le dau o bază ştiinţifică, pentru un ansamblu de procedee sistematice, de care servesc în mod constant. Procedeele lor, la prima vedere, se remarcă prin eliminarea „tuşei", prin reducerea importanţei ei într'o pictură, de vreme ce toate trăsăturile de pensulă vor fi la fel. Dar, ne aducem aminte că la mai toţi practicienii însemnaţi la care ne-am ocupat şi bine înţeles şi la impresionişti, forma „tuşei", intensitatea ei,

direcţia ei, sentimentul cu care era aplicată (dacă el era violent sau calm) totul avea o mare importanţă, din punct de vedere al impresiei ce tabloul făcea asupra noastră. Neo-impresioniştii elimină toate formele tuşei şi reduc tonul la o combinaţie de puncte de dimensiuni mai mari sau mai mici, ajungând uneori până la dimensiunile unor „confetti". Ele se succed unele lângă altele şi transformă astfel suprafaţa unui tablou într'un câmp vizual, în care apar sute de mii de urme mai mult sau mai puţin rotunde, de diferite culori, fiindcă toate tonurile sunt descompuse. De aici şi numele de „pointillişti", aplicat acelora dintre impresionişti, care au adoptat punctul ca procedeu.

Unii dintre ei, pentru ca să facă să dispară impresia de monotonie, care rezultă din întrebuinţarea exclusivă a punctului, s'au servit de virgulă, de unde numele de virguliști; însă acest procedeu a fost mai puţin răspândit.

Asistăm deci, la consecinţele extreme, la care dusese practica şi observaţiile impresioniste, atunci când erau aplicate metodic şi conform unor teorii ştiinţifice. Este ceeace leagă neo-impresionismul de impresionism. Neo-impresionismul însă aspiră la ceva mai mult. Impresionismul fusese acuzat că distruge formele. Analiza extremă a culorii, redarea luminii prin tonuri, avusese drept efect că forma se fărămiţea, volumele geometrice, cu relieful lor, cu întinderea lor în spaţiu, dispăreau aproape. De aceea neoimpresioniştii vor să reînvie forma şi volumul în operile lor. Pentru aceasta ei îşi închipue tabloul ca o suprafaţă în care corpuri solide, care amintesc lucrurile din natură, dar care sunt ceva mai schematizate, sunt rânduite într'un mod armonios, aşa încât să fie înconjurate din toate părţile de atmosferă. Ce-i interesează este să evoce în acelaş timp volumele plastice, dar şi ambianţa fizică în care se scaldă aceste volume. Preocupare care nu exista la impresionişti şi care diferenţiază neo-impresionismul de mişcarea originară, dela care el purcede.

Aceste solide nu sunt aşezate la întâmplare. Impresioniştii, am putea zice, că nu făceau deosebire între un colţ sau altul din natură, între o scenă sau alta. Tot ce există, tot ce era isbit de lumină, merita să intre în opera de artă. Neo-impresioniştii îşi aleg motivele şi, mai ales, nici odată nu prezintă o compoziţie la voia întâmplării. Tabloul lor trebue să evoce în noi anume sentimente, prin formele care-l constitue, prin liniile care determină conturul elementelor ce-l compun. Liniile orizontale vor sugera liniştea, calmul, echilibrul. Cele ascedente, corespund unei stări de spirit fericite, la un tonus vital accentuat. Cele descendente, vor sugera, din contră, tristeţa, nemulţumirea. Pentru un atare punct pe vedere, evident, nu se poate nega influenţa literaturei. In acelaşi timp compoziţia în linii ascendente va fi executată în culori calde, ce vor intensifică impresia de mulţumire; iar una descendentă, în tonuri reci. Deaceea vom vedea, de pildă, în aceeaşi figură, în partea ascendentă, în genere cea luminată, întrebuinţându-se culoarea roşie ori tonuri calde, pe câtă vreme în umbră vor domina nuanţele albastre sau verziu, tonuri reci. Pictura devine astfel ceva complicat, o operă intelectuală şi de răbdare. Leonardo da Vinci spusese: „Pittura è cosa mentale" Neo-impresioniştii cu aerul să-i dea dreptate, poate într'un alt sens decât cel înţeles de marele maestru al Renaşterei.

Toate aceste combinaţii mintale distrug însă avântul şi căldura artistului. Defectul principal al acestei şcoale va fi o slăbire a spontaneităţii, o monotonie în aspect, o uniformitate uneori penibilă în întreaga operă a unui artist.

In afară de acest defect foarte bine pus în lumină de Focillon în capitolul ce consacră neo-impresionismului — figurile astfel tratate vor avea aspectul personagiilor din mozaicurile antice Şi mozaicurile, după cum ştim, nu sunt altceva decât compoziţii formate din mici cuburi, puse unul lângă altul, ca să evoce dela distanţă figuri omeneşti, aspecte din natură sau motive ornamentale. Acelaş aspect de lucru format din bucăţele ne va întâmpina şi la neo-impresionişti. Dar, prin aceasta, neo-impresionismul va prezenta o latură decorativă incontestabilă. Este poate calitatea cu care a influenţat mai mult evoluţia picturii dela sfârşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru. Sugerarea ambianţei, culorile vii, aspectul mozaicat repartiţia armonioasă a volumelor, ca şi cea a petelor de culoare într'o suprafaţă, totul ne duce fatal la ceva decorativ. Ori de câte ori va fi vorba de o operă cu un astfel de caracter de atunci încoace, putem fi siguri că în ea se va simţi ceva din influenţa neo-impresionismului.

Fig. 190. — *Seurat: Desen (British Museum).*

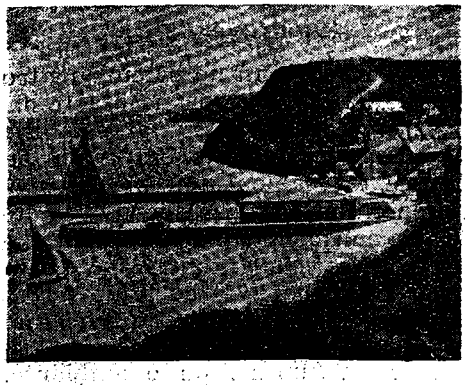


Fig. 191. — *Seurat: La malul mării.*

Seurat a lăsat puţine tablouri, de aceea ele sunt astăzi foarte căutate. Activitatea sa a fost redusă, pe de o parte din pricina morţei sale premature, pe de alta pentru că terminarea unui tablou neo-impresionist era o muncă mult mai complicată şi cerea mai mult timp decât efectuărei unei schiţe, a unei „impresii" aşa cum era cazul cu unele pânze impresioniste.

Seurat a desenat mult. El a căutat, chiar şi în această technică de alb şi negru, să se deosebească de ceilalţi contemporani. Pentru aceasta, el se servea de o hârtie foarte albă şi foarte aspră, cu dungi sau pori în relief, şi de un creion conté foarte negru. Din albul hârtiei

el caută să facă să apară, ca o viziune, figurile pe care le imagina. Plimbând uşor creionul deasupra hârtiei, din cauza porilor proeminenţi, aceasta nu prindea culoarea neagră decât numai la suprafaţă, lăsând între pori un spaţiu alb, care juca printre liniile şi petele negre. Când era nevoe de o pată neagră, mai intensă, el revenea de atâtea ori, până ce acoperea cu totul hârtia. Şi astfel obţinea un desen, în care figurile sunt înconjurate de un halo de lumină, trimit lumină chiar ele însele, prin faptul că din toate părţile, dedesubtul reţelei negre a liniilor, străluceşte suprafaţa neatinsă de creion a hârtiei. Prin aceasta, desenele lui Seurat capătă un caracter de mister, ce lipseşte altor desenatori din aceiaşi vreme, şi care le face foarte interesante (Fig. 190).

Printre tablourile pictate ale lui Seurat, una din cele mai renumite este: La parade. (Fig. 192) „Parade" este termenul ce se între-

Fig. 192. — *Seurat : La parade* (*Luvru*).

buinţează atunci când la un circ sau la o baracă dintr'un bâlciu, pentru ca să atragă clienţi, apar câţiva dintre artişti, se plimbă pe o estradă, fac gesturi şi spun fel de fel de nimicuri, ca să facă lumea să intre.

In acest tablou apare clar sistemul de care se servea artistul în tablourile sale Mai întâi, este vizibil că tot tabloul nu este altceva decât o succesiune de puncte, de diverse culori. Volumele, deformate desigur, sunt reduse la câteva forme geometrice, cu foarte slabe indicaţii de detalii, care să le individualizeze, însă consistente şi clare în faţa noastră. Nu va fi greu de imaginat că prin astfel de figuri se va ajunge curând la „cubism", prin eliminarea din compoziţie a şi mai multor detalii.

Ele ne apar însă înconjurate de aier, de lumină, de o ambianţă, deşi între tablou şi noi este parcă un văl, care îl acoperă, şi care îi dă un aspect misterios. Compoziţia este apoi ciudată prin ritmul ei scandat în mod brusc. Figurile, toate verticale, taie suprafaţa de sus în jos: copacul, la mijloc omul care cântă din trompetă, celelalte trei persoane îndărătul barei orizontale; jos o friză de capete (publicul), sus o friză

de flăcări de becuri de gaz, care închid ca o ramă şi mărginesc suprafaţa tăiată de figurile verticale. Impresia ce se desprinde este că totul e voit, că nimic nu e lăsat la voia întâmplării într'o operă a lui Seurat.

Tot atât de celebră este şi opera intitulată : la Promenade. Ea este încă mai curioasă ca înfăţişare. Fiecare figură a căpătat o formă geometrică, foarte bine definită, aşa încât, până departe la orizont, personagiile îşi conservă individualitatea lor şi sunt înconjurate de toate

Fig. 193. — *Seurat : La promenade.*

părţile de aer. Perspectiva este sugerată într'un chip surprinzător de sugestiv. Dar, în acelaş timp, dintr'un tablou ca acesta se vede foarte bine defectul neo-impresioniştilor : acea imobilitate iremediabilă, pe care o prezintă fiecare figură. Ţi se pare că poza înpietrită pe care i-a dat-o artistul este aşa dela începutul lumei, şi că aşa va rămâne până la sfârşitul ei. Ca printr'o baghetă magică, fiecare persoană a rămas nemişcată, aşa cum era când vrăjitorul a făcut semnul ce o imobiliza. (Fig 193).

Sculptura la finele Secolului

Analizând pe Carpeaux, am putut canstata favoarea de care se bucură încă sculptura în timpul celui de al doilea Imperiu. Se ridică atunci, nu numai la Paris, dar şi în alte oraşe importante ale Franţei, construcţii mireţe, care necesită ornamentarea cu statui. Carpeaux, prin operele trecute în revistă în cele precedente, ne dă măsura posibilităţilor unui artist care, deşi coformându-se cerinţelor elitei intelectuale şi cercurilor oficiale din vremea sa, ştie să rămână consecvent cu sine însuşi, sincer, original.

Contemporanii acestuia profită de favoarea de care se bucură sculptura şi primesc şi ei diverse însărcinări. Lucru era destul, după cum am spus marea clădire a Operei, aripile noui care se adăogau la palatul Luvrului sau încă — după căderea Imperiului — construcţiile

pe care le ridică Republica, pentru ca să nu vorbim decât de zidirile cu adevărat monumentale.

Republicanii se găseau la început într'o situaţie critică. Franţa pierduse războiul dela 1870 şi văzuse dărâmându-se ruşinos un guvern, cu toată aparenţa stabilităţii — Imperiul — şi care, în plus, se bucura de un prestigiu imens în Europa. Naţiunea însă şi guvernanţii simt nevoia să arate lumii că prestigiul poporului francez nu fusese atins; că dezastrul dela 1870 se datoreşte unui conducător incapabil şi abuziv şi că puterea creatoare a ţării n'a fost cu nimic diminuată de înfrângere şi de schimbarea regimului. Pentru a întări această impresie, Francezii se grăbesc să achite foarte repede cele cinci miliarde de franci, despăgubiri de războiu, şi în acelaş timp, în numele Republicii proectează construcţii numeroase şi impunătoare. Organizează apoi Expoziţia universală dela 1878—79, care şi ea era o mărturie despre adevărata situaţie a Franţei.

In vederea expoziţiei şi pentru clădirile pe care le ridică guvernul, artiştii sunt solicitaţi să dea concursul lor. Printre ei, cei mai utilizaţi vor fi sculptorii. Deci, după 1870, departe de a asista la o criză — cum ar fi fost normal — în producţia plastică franceză, din contră aceasta apare în plină prosperitate, cu toate nenorocirile cauzate de războiul dela 1870—71.

Mulţi dintre artişti, contemporanii lui Carpeaux, sunt discipolii acestuia — fiindcă nu se poate vorbi de elevi direcţi — şi profită de lecţia strălucită pe care o dăduse marele sculptor. Niciunul însă nu se ridică până la înălţimea lui Ei sunt numeroşi, formează echipe întregi, care se manifestă într'o direcţie sau alta. Nu-i putem urmări, într'un studiu în care este vorba numai de cei care au lăsat o operă cu adevărat personală şi care a rezistat timpului. Genul în care ei lasă lucrări mai remarcabile este însă portretul, ceeace nu e de loc de mirare din partea unor Francezi.

Artistul cu adevărat original, una din figurile proeminente ale secolului, este Auguste Rodin. E una din acele personalităţi complexe, al căror interes provine pentru cercetător nu numai din calitatea unor însuşiri excepţionale, concordante şi servite de admirabile mijloace de expresie, ci încă din faptul că, alături de acest ansamblu de însuşiri, în acord între ele, mai era în posesiunea altora, care par a contrazice pe primele şi a se opune lor. Interesul estetic pentru astfel de temperamente se dublează cu cel psichologic. Nimic mai pasionant decât să constatăm cum se rezolvă contrastele şi frământările din sufletul lor şi să cunoaştem de aproape acele cazuri, în care armonia este ieşită din acorduri discordante. Astfel Rodin e romantic, plin de o pasiune mereu clocotitoare, liric, dar se simte atras în acelaş timp de arta greacă din cea mai frumoasă epocă a ei de echilibrul şi de monumentalitatea plastică a vremurilor lui Fidias, ca şi de cea sensuală şi graţioasă a secolului al XVIII-lea francez.

Executant prodigios, el e totuşi mai impunător, mai sugestiv în acele eboşuri abea schiţate, care ţâşnesc cu o forţă impetuoasă şi elementară din pasiunea neînfrânată, din mişcările tumultoase ale sufletului, din pornirile pătimaşe ale simţurilor. Om ieşit din popor, păs-

rând contactul cu clasa socială căreia îi aparţinea, el a imprimat o distincţie suverană multora din lucrările sale. Interesat de ceeace este general omenesc întocmai ca un clasic, el a ştiut să pătrundă fizionomiile variate ale contemporanilor şi ne-a lăsat cea mai bogată, mai umană, mai asemănătoare, adică galeria cea mai sinceră, de busturi şi de portrete.

Se naşte la 1840, din părinţi cu totul modeşti: tatăl, un mic funcţionar, aproape un servitor; mama, o fostă servitoare. Încă din anii copilăriei el este atras de desen, pentru care arată multă îndemânare. De altfel Rodin va desena cu pasiune toată viaţa. In perioada care începe către 1900, destul de lungă — fiindcă moare la 1917 — el e în special chinuit de posibilitatea de a prinde într'o linie fugitivă, însă expresivă, un moment unic, însă esenţial, din atitudinile unui corp în mişcare. Era contemporanul uneia din cele mai mari dansatoare care au fost vreodată, a Isadorei Duncan. Ori de câte ori această artistă apărea în public, Rodin se găsea printre spectatori şi încerca, cu iuţeala fulgerului — de unde şi numele de „crochiuri ca fulgerul" cu care obicinuia să califice aceste notări — să fixeze diferitele atitudini ale corpului dansatoarei. Să ne gândim un moment câte înfăţişări succesive pot constitui un dans executat de o artistă prodigioasă, care în fiecare secundă şi prin fiecare parte a trupului, caută să exprime ceva interesant, să creeze frumuseţe şi ritm. El era apoi totdeauna în primele rânduri, ori de câte ori era un spectacol rar de atletică sau de gimnastică sau — într'un alt domeniu — la reprezentaţiile din 1900, la Marsilia, ale dansatoarelor cambodgiene.

Mijloacele familiei însă — dacă părăsim această paranteză necesară pentru cunoaşterea temperamentului sculptorului şi ne întoarcem la biografia sa — nu erau suficiente pentru ca să permită tânărului artist studii serioase. Totuşi, în 1854, adică atunci când el atinsese vârsta de 14 ani, el isbuteşte să ia lecţii de desen în şcoala în care Carpeaux devenise profesor, în aşa numita „petite école". Acolo are Rodin ocazia să cunoască de aproape pe celebrul înaintaş, să-l admire şi să se minuneze de modestia acestui cu adevărat mare sculptor. Aşa s'a născut în Rodin un sentiment de recunoştinţă pentru acel om, care respira bunătatea şi bunăvoinţa. Rodin nu va uita niciodată impresia pe care i-a făcut-o atunci Carpeaux şi nici, ceva mai târziu, pe cea pe care i-a lăsat-o Barye. Imprietenindu-se cu fiul acestuia, el are ocazie, prin acesta, să supună lui Barye lucrările sale prime şi să primească dela el anume observaţii, care i-au fost foarte utile. De aceia, atunci când, între prieteni, Rodin trece în revistă artiştii care l'au învăţat ceva, cu alte vorbe, al căror discipol îi plăcea să se considere, el nu uită să menţioneze şi pe Barye.

Termină şcoala şi, la 20 de ani, se găseşte cu o pregătire profesională destul de insuficientă, fără putinţa de a trăi, nici din averea familiei, nici din ceea ce ar fi câştigat singur, cu sculptura. Se vede astfel nevoit să practice o serie de meserii, toate în legătură cu arta, dar niciuna artă propriu zisă. El este când decorator, când turnător în bronz, când ciseleur în metal Totuşi, această perioadă din viaţa sa, deşi nu în directă legătură cu sculptura, i-a fost extrem de utilă. Rodin

a fost totdeauna printre rarii sculptori în stare să execute singur o lucrare, oricare ar fi fost dimensiunea, caracterul şi materia din care era construită.

Şi fiindcă, din fericire — cum declară singur mai târziu unor prieteni care au redactat aceste conversaţii, cum a fost Paul Czell, ori Dujardin-Beaumetz, fost ministru al artelor şi mare admirator al lui Rodin — „il avait la main d'une prodigieuse vitesse", nu-i era greu în câteva momente să schiţeze opere pentru efectuarea cărora alţii ar fi întrebuinţat un timp mult mai lung. Ocupaţiile sale din această perioadă îl silesc să trăiască mai mult printre lucrători, ce e drept de artă, dar lucrători. Acei care au avut ocazia să vină în contact cu meşteşugarul Francez şi să-l vadă în intimitatea sa, în atelier, în familie, în societatea prietenilor, au rămas surprinşi de inteligenţa, de bunul simţ şi mai ales de îndemânarea profesională a acestuia. Un astfel de lucrător întâlneşte Rodin. El îi dă una din lecţiile cele mai preţioase din perioada sa de formaţie, de care artistul şi-a adus aminte cât a trăit. Acela îi explică că sculptura nu e o „întindere", ci este o „adâncime". Un sculptor trebue să reprezinte un corp, adică un volum ca şi cum suprafaţa pe care o are în faţă n'ar fi în realitate decât extremitatea acelui volum, vârful mai mult sau mai puţin lat pe care îl îndreaptă spre artist [1]). Cu alte cuvinte, lucrătorul explică lui Rodin ce e modelul, şi-l convinge că acest modeleu e una din legile esenţiale ale sculpturii.

De aceea poate Rodin va imagina totdeauna sculptura pornind dela această definiţie: arta de a prezenta un volum, aşa încât să se obţină pe suprafaţa lui jocuri interesante de umbre şi de lumini. Se poate oare o mai precisă caracterizare a aspectului pictural din sculptura acestuia?

După această perioadă, Rodin, natură sentimentală, exaltată aproape, la vârsta de 20 şi ceva de ani, foarte legat sufleteşte de una din surorile sale care se făcuse călugăriţă şi care moare în mânăstire de un fel de melancolie, e dispus el însuşi să se facă călugăr. Aşa încât sculptorul cel mai plin de pasiune şi cel mai sensual pe care-l cunoaşte Franţa în secolul al XIX-lea, intră la mânăstire. Primul stadiu era cel al noviciatului. In acest timp are norocul să dea peste un superior al ordinului, inteligent şi bun, care simte cu cine are a face. Văzându-l neocupat, trist, preocupat, şi ştiindu-i pasiunea pentru desen şi artă, îi pune la dispoziţie o cameră care să-i servească de atelier, şi-i ordonă să lucreze sculptură. Merge mai departe, îi pozează. Iar Rodin execută după superiorul său un bust. Când lucrarea a fost terminată, acesta l-a bătut pe umăr şi i-a spus, cum era natural: „Tinere, nu eşti făcut pentru călugărie; ieşi afară din mânăstire şi fă sculptură". Rezultatul a fost că Rodin a intrat din nou în lume şi, dela 1864 inainte, s'a consacrat exclusiv artei.

Se alipeşte pe lângă unul din artiştii foarte cunoscuţi ai vremii — suntem în epoca de glorie a celui de al doilea Imperiu — Carrier-Belleuse. Alături de Carpeaux, şi cu totul deosebit de acesta, Carrier

1). Cf. Léonce Bénédite: Rodin, p. 11.

era reprezentantul oficial al genului, cu atâta trecere în societatea imperială, care se traducea cu o reînviere a stilului Pompadour. El chiar devine directorul manufacturii de porţelanuri dela Sèvres. Rodin îl ajută şi în această activitate şi crează unele modele pentru celebra manufactură.

In această perioadă a carierei sale Rodin se entuziasmează şi e

Fig. 194. — *Rodin: L'âge d'airain (Muzeul Rodin).*

pentru secolul al XVIII-lea. In acelaş timp merge des la grădina zoologică la Jardin des Plantes şi la Muzeul de istorie naturală, şi execută fel de fel de studii după cai, vii sau jupuiţi de piele, ca să cunoască, după cum făcuse şi Barye, anatomia animalului. Ca prim rezultat al acestor observaţii, el se simte interesat de subiecte în care intră centaurii, adică ocazii ca să imagineze fiinţe jumătate cai, jumătate oameni, una din temele pe care le găsise antichitatea greacă spre a simboliza partea de instinct animalic din om.

Din toată această vreme n'a rămas mai nimic. Suntem în anul când isbucneşte războiul dela 1870. Artistul este găsit neapt pentru serviciul militar şi pleacă la Bruxelles. unde din nou se întâlneşte cu Carrier-Belleuse, pe lângă care rămâne până în 1879. Până aici nu produsese nimic de seamă, făcuse numai exerciţii Din Bruxelles avem dela el o serie de ornamente, pentru case particulare. în genere cariatide susţinând cornişe şi balcoane, în genul celor pe care Puget le executase pentru Toulon. In 1875 Rodin făcuse totuşi o călătorie la Roma şi Florenţa. Acolo văzuse pe Ghiberti şi porţile Baptisteriului, pe Donatello şi pe Michel-Angelo. Se întoarce cu capul plin de proecte şi cu o admiraţie fără margini pentru aceste genii. Admiraţia lui însă nu'l îndeamnă la imitaţie, ci din contră se traduce printr'o impulsie din ce în ce mai puternică de a se apropia de natură, de a o cunoaşte în ce are ea mai caracteristic, mai viu, mai misterios. Şi aşa se naşte prima lui operă însemnată, în 1879. l'Âge d'airain. (Fig. 194). Ea simbolizează umanitatea din vârsta de aramă, deşteptându-se la viaţa spirituală. Omul îşi rupe lanţurile animalice şi se înalţă la viaţa sufletească Simbolul acesta e conceput sub forma unui tânăr. schiţând gestul expresiv al deşteptării. El e redat în chip aşa de realist, aşa de fidel şi de convingător, încât lucrarea e respinsă dela Salon. sub motiv că ea nu poate fi o sculptură, ci numai mulajul unui trup. In sfârşit. după cum ne spune unul din biografii lui Rodin, Bénédite, s'a găsit totuşi cineva în juriu care să spună: „o fi un mulaj, dar e frumos". Şi astfel Vârsta de Aramă e primită în expoziţie.

Fig. 195. — *Rodin: Eva. (Muzeul Rodin).*

Imediat publicul parizian se împarte în două tabere: cei scandalizaţi de identitatea cu trupul viu al omului ce negau orice valoare artistică sculpturei. şi cei care considerau lucrarea ca una din reuşitele mari ale secolului.

Interesant să constatăm că la o natură impulsivă şi spontană, cum era Rodin, amintirea geniilor care l-au precedat se traducea printr'o exaltare a calităţilor proprii, printr'o apropiere de natură. pe care el o credea deopotrivă şi la baza operelor celor pe care-i admira. Se zice că l'Âge d'airain a fost lucrată seara, la lumina unei lumânări, ceeace ar explica fineţa modeleului acelui nud de bărbat. Experienţa ne învaţă că un trup viu sau o statue. privite la lumina unei lumânări, aşa încât razele să alunece pe suprafaţa lor şi să constitue ceeace se numeşte „une lumière rasante", vor prezenta nenumărate reliefuri care scapă ochilor liberi. La singură această lumină artificială, căzând în tangentă pe suprafaţa pielei, cele mai mici asperităţi vor căpăta un relief pe care nici nu-l bănuiam, în timp ce, din contră, depresiunile, chiar atunci când sunt neînsemnate, vor apărea cu mult mai accentuate.

După l'Âge d'airain urmează iarăşi un nud, o „Academie": Sf. Ioan Botezătorul, le Précurseur, figură în care caracterele individuale erau încă şi mai accentuate. Cam în această vreme Rodin întreprinde o călătorie în Nordul Franţei, pentru ca să ia contact cu catedralele, nu numai cu cele celebre, ci cu tot ce lăsase Evul Mediu, chiar cu bisericile modeste de sat. Este momentul în care el îşi dă seama de

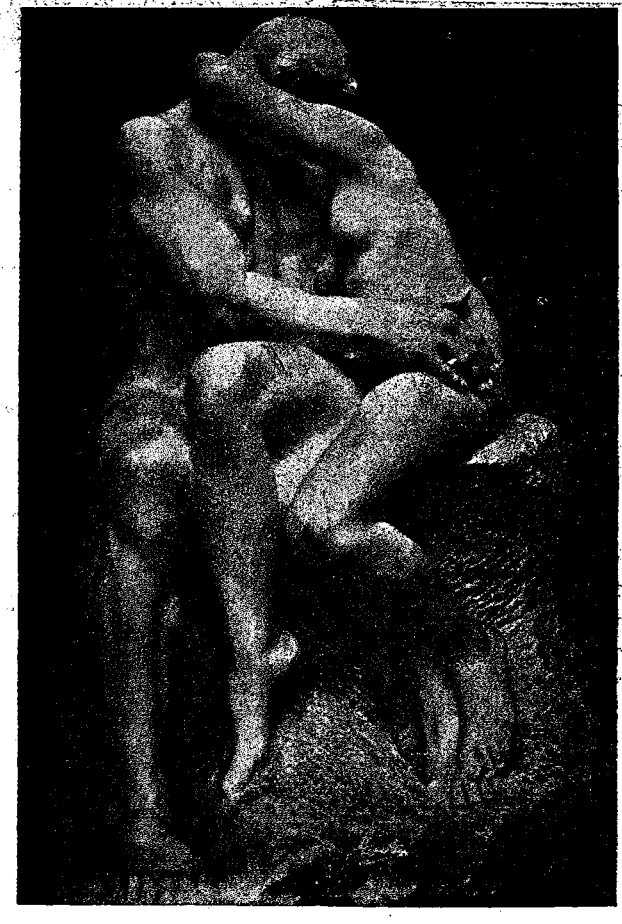


Fig. 193. — *Rodin: Le baiser (Muzeul Rodin).*

însuşirile minunate ale sculpturii medievale, de grandoarea ei, dar şi de faptul că ea era foarte adesea auxiliara preţioasă a arhitecturii. De unde, ca consecinţă, pe de o parte o carte, scrisă mai târziu: Les Cathédrales de France, iar pe de altă parte nevoia pentru el de a se realiza în opere care să se integreze într'un ansamblu arhitectural.

Este însă tot sărac, aproape necunoscut, în orice caz foarte discutat. Este încă silit, la 40 de ani, el, Rodin, să execute fel de fel de

lucrări, care n'aveau nici o legătură directă cu arta, pentru ca să-şi asigure existenţa. In această epocă imaginează o lucrare capitală, sub inspiraţia triplă a Porţilor Baptisterului lui Ghiberti, a sculpturii Evului Mediu şi-a lecturii lui Dante, la Porte de l'Enfer. Dante şi Virgil se opresc în faţa porţii infernului pe care stau scrise celebrele versuri: Lasciate ogni speranza..... Rodin face proectul să realizeze această poartă a infernului. Incepând de atunci, adică ceva după 1880, până pe la 1919 — anul morţii sale — el a lucrat fără încetare la desăvârşirea acestui proect ambiţios, fără să-l poartă termina. Totuşi, grupuri sau statui izolate, făcând oarecum parte din acest ansamblu colosal, a executat nenumărate. Astfel, cea mai mare parte din operele lui Rodin din această lungă perioadă sunt tocmai fragmente — însă fragmente care au o individualitate bine difinită — a Porţii Infernului. Aşa sunt Adam, Eva (ultima într'o bună reducţie în gips se poate vedea la Muzeul Toma Stelian), grupul foarte cunoscut: le Baiser, temă care-a preocupat neîncetat pe Rodin şi care, sub diverse numiri şi variante, revine adesea sub dalta sa, le Penseur. etc.

Fig. 197.— *Rodin: Le penseur: (Place du Panthéon).*

In acelaş timp, către 1884, el e preocupat de încă o operă monumentală: Les Bourgeois de Calais. E vorba de un episod din războiul de 100 de ani. Englezii învinseseră oraşul şi impuseseră, după un asediu teribil, locuitorilor mai importanţi să vină numai în cămaşă şi cu streangul de gât, cu picioarele goale şi să aducă generalului englez cheile oraşului. După această acţiune ei aveau să fie executaţi pentru ca să salveze pe ceilalţi orăşeni. Inspirat de această povestire, Rodin execută un grup care să imortalizeze acţiunea eroică a locuitorilor.

Nici de data aceasta nu e înţeles. Se iau fel de fel de dispoziţii, care îl contrariază. In sfârşit el termină un grup, încă criticat ca aspect general, dar care e compus din mai multe statui care, luate individual, se numără printre cele mai extraordinare creaţii, pe care le cunoaşte secolulal XIX-lea. Grupul a fost inaugurat în 1895. Artistul a lucrat la el cam 10 ani. Executat de două ori, în marmoră şi în bronz,

el a fost așezat la Calais și la Londra. Englezii au ținut să aibă și ei, alături de Parlament, grupul acesta care amintea de cruzimea strămoșilor lor, ca un fel de mărturie a regretului pentru anume acte reprobabile din trecutul lor. Din același motiv nobil, pornește și faptul că astăzi Jeanna d'Arc este una din eroinele cel mai admirate în Englitera.

Rodin este încă însărcinat cu monumentul care să onoreze pe Victor Hugo. Marele poet francez trebuia să servească drept centru

Fig. 198. — *Rodin: Burghezii din Calais.*

pentru un grup care era să fie așezat la Pantheon. El nu s'a potrivit însă pentru Pantheon și azi se găsește în grădina dela Palais Royal. Il reprezintă pe poet gol, rezemat de o stâncă, potolind cu mâna elementele naturii, pentru ca să asculte în liniște inspirația. Inspirația era figurată ca o femee, care se apleca la ureche și-i șoptea poezia. Această figură însă, n'a fost executată.

In 1889, din ce în ce mai cunoscut acum, chiar apreciat, Rodin face o expoziție împreună cu Monet, pictorul impresionist, unul din bunii săi prietini. Natural, expoziția are un răsunet enorm. In același timp i se dă

comanda, de către asociația „les Gens de lettres", a unei statui a lui Balzac. E o operă care-i dă foarte mult de lucru Rodin ar dori să exprime natura bizară, aproape demoniacă a romancierului genial. El începe printr'un portret veridic, pe care îl alterează, ca să-l apropie de expresia pe care voia să o dea fizionomiei, în statuă In sfârșit, execută și statua, care e de toți găsită oribilă și respinsă de comitet, ceeace nu ne impiedică azi să o considerăm ca una din capodoperele sec. al XIX-lea.

Fig. 199. — *Rodin : Balzac (Muzeul Rodin).*

La 1900, în timpul Expoziției internaționale, Rodin organizează o expoziție individuală Este poate momentul culminant al activității sale. La 60 ani, în plină vigoare, el e admirat din toate părțile, îi vin elevi de pretutindeni. ajunge un fel de curiozitate în Paris, cum îi spunea un prieten. jumătate în glumă. jumătate serios : un fel de Turnul Eiffel".

Tot atunci el execută o serie de busturi nemuritoare și nenumărate lucrări cu totul neașteptate. Din ce în ce mai preocupat de mișcarea expresivă în ea însăși, de gestul și atitudinea care să rezume să evoce un corp în plină activitate, Rodin ajunge să se mulțumească cu un

detaliu expresiv, cu un fragment: o mână întinsă, un picior, o coapsă, ceva dintr'o fizionomie, lucruri exagerat de expresive, în vreme ce tot restul figurei era abia indicat. Este o sculptură impresionistă cu gesturi aproape paroxistice, însă cât se poate de elocvente. Este perioada finală a vieţii sale. Ea este întretăiată de o activitate de desenator şi de colecţionar, căci ultimii ani şi i-a petrecut încă stăngând şi aranjând statui frumoase, din toate vremurile, pe care, împreună cu mare parte din opera sa, le-a lăsat statului, aranjate de el însuşi în Hôtel Biron, o frumoasă clădire din secolul al XVIII-lea, în mijlocul unui parc, unde locuise în ultimi ani ai vieţei.

In afară de l'Age d'airain, pe care îl cunoaştem acum, vom mai examina câteva din operile cu adevărat celebre ale acestui fenomenal artist. Să ne oprim un moment la cele destinate să facă parte din Poarta Infernului.

Fig. 200. — *Rodin: Masca lui Balzac.*

Eva şi Adam, primii oameni, trebuiau să o încoroneze, Adam văzut într'o mişcare violentă, Eva acoperindu-şi faţa de ruşine, când pentru prima dată are conştiinţa păcatului: Trup de femee puternic, vast, musculos, aşa cum îl concepeau oamenii Renaşterei, nu formele plăpânde, amintind gustul la modă şi idealul femeilor mondene dela curtea imperială, pe care le vedem în operile mai tutulor sculptorilor, contemporani cu Rodin. Eva nu putea fi o fetiţă plăpândă şi graţioasă, căci ea era mama neamului omenesc (Fig. 195).

Dragostea, în ce are mai înalt ca sentiment şi mai pasionat ca contopire a simţurilor, a fost imaginată de Rodin în felurite chipuri. In le Baiser el ne-a dat grupul care la origine trebuia să reprezinte împreunarea lui Paulo şi a Franciscăi de Rimini, din faimosul cânt al lui Dante. (Fig. 196). Altădată aceeaşi temă a intitulat-o Primăvara, ca simbol al tinereţii. Faţă de grupul celălalt care e poate cel mai reuşit, atitudinea acestuia e puţin mai teatrală. Frăgezimea cu care e redat trupul femeii şi chiar trupul bărbatului tânăr, aminteşte de arta perfectă a secolului al V-lea grecesc şi chiar de arta secolului al XVIII-lea francez.

Această lucrare şi alte câteva sunt fragmente ale faimoasei Porţi a Infernului, cum am spus. Ea trecuse prin mai multe faze. Artistul, ca de obiceiu, executase multe schiţe; pornind dela o imitare, din punct de vedere al dispoziţiei, a Porţii Baptisterului lui Ghiberti, el ajunsese la o înfăţişare mai michelangelească, având deasupra le Penseur, (Fig. 197), iar sus de tot pe Adam şi Eva. Le Penseur, trup de atlet, dă impresia unei încordări de voinţă supraumană. El se află azi pe piaţa

Pantheonului, ceace nu-l avantajează, din pricina imensităţei spaţiului gol ce-l înconjoară.

Burghezii din Calais, constitue un grup de şase persoane. (Fig. 198). Printre ei, cel mai important, cel care duce cheile oraşului, este cel din dreapta, rămas ceva mai în urmă, de tovarăşii săi. Fiecare poartă în trăsături expresia groazei, aşteptarea chinuitoare a momentului ce va veni. Tocmai pentru aceasta poate primăria din Calais n'a fost tocmai mulţumită, văzând acest grup. Toţi ar fi dorit ca reprezentanţii oraşului să aibă o atitudine mai eroică, să înfrunte moartea cu curaj, poate cu nepăsare. Rodin le-a dat însă o înfăţişare mai umană: este frica ceasului pe care-l trăesc. Cel mai impresionant poate din toţi este personajul principal, care trebuia să dea înfăţişarea că abia îşi ţine lacrimile în momentul în care întinde cheile.

Fig. 201.— *Rodin: Statua lui Balzac.*

Fiecare figură în parte, ne aminteşte de unul sau altul din profeţii sau personajele legendare întâlnite în arta perioadei de trecere dela Evul mediu la Renaştere. Fără voie exemplul Puţului lui Moise sau unele statui de profeţi, ale lui Donatello, ne vin în memorie. Evident, acestea erau şi amintirile care nu părăsiseră pe Rodin în momentul execuţiei.

Faptul totuşi că toate figurile sunt puse pe acelaşi plan, aşa încât dacă sunt privite dintr'un anumit punct de vedere, unele dispar cu totul, constitue un defect care-a fost obiectat artistului. Aceasta cu atât mai mult cu cât Rodin e unul din rarii sculptori care-şi dau mai bine seama că orice statue trebue să fie aşa concepută, încât ori de unde ar fi privită, să prezinte o înfăţişare armonioasă, să pară pusă acolo unde se găseşte pentru eternitate. De aceea, foarte adeseori, el făcea schiţe în care imagina statuele văzute sub toate unghiurile posibile. Se pare că pentru grupul Victor Hugo şi Muza există unele proecte luate de sus, „à vol d'oiseau"

Pentru Balzac, Rodin a executat mai întâi o serie de lucrări pornind dela asemănarea cea mai fidelă (Fig. 199).

Dar figura în care apărea Balzac realul, omul, pe care-l cunoscuse unul sau altul, nu-l satisface: îi trebuia un cap în care să se citească geniul, acea putere inventivă prodigioasă, care nu se aseamănă poate decât cu cea a lui Shakespeare. Modificând înfăţişarea întregului, alterând trăsăturile, sculptorul ajunge la această mască prodigioasă, (Fig. 200) dar aproape caricaturală, în care citim în acelaş timp energia şi nu ştiu ce posibilitate de a cuprinde viaţa, în totalitatea ei. Aşa ajungem la statuia, care-l reprezintă pe romancier aşa cum era noap-

ea, când lucra până dimineaţa, într'o rasă de călugăr. Se ştie că Balzac se deştepta la miezul nopţii, se îmbrăca cu vestmântul cu care l'a imaginat Rodin şi îşi scria romanele. Tocmai pentru ca să ascundă anume diformităţi ale trupului, Rodin l'a drapat în chipul acesta. Rasa nu numai că acoperă, dar şi modelează, dă proporţii impunătoare trupului. Deasupra se ridică capul, din care nu se văd decât câteva trăsături: ochii, sprâncenele, gura şi nasul, totul suprauman, de proporţii supranaturale. (Fig 201).

Din seria de busturi executate de Rodin, multe reprezintă femei sau prieteni ai artistului. Unul din cele mai cunoscute şi în acelaşi timp o admirabilă efigie feminină,

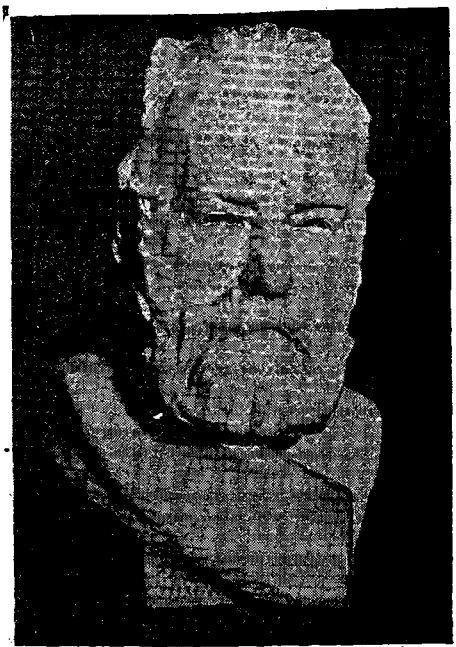


Fig. 202. — *Rodin: Victor Hugo.*

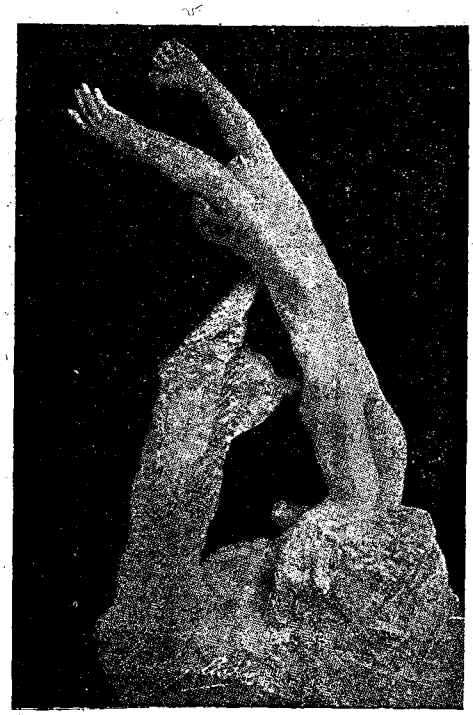


Fig. 203. — *Rodin: Rugăciunea.*

este un portret al unei Americane din Sud. Sculptorul, care în Balzac e aşa de aspru, care simte nevoe să sintetizeze, să strângă parcă toată fizionomia unui tip în două-trei trăsături formidabile, aici modelează cu voluptate, urmăreşte toate detaliile, mângâie marmora ca să dea dulceaţă, graţie şi distincţie. Până şi mişcarea capului aplecat într'o parte contribue să mărească impresia de blândeţe, pe care artistul a voit s'o evoce prin acest bust. Ca portrete de bărbat semnalăm între multe lucrări admirabile, pe cel al sculptorului Dalou şi pe cel al lui Hugo, utilizat mai târziu pentru monumentul poetului din grădina dela Palais Royal. (Fig. 202).

Spre sfârşitul vieţii ceeace interesează pe Rodin sunt atitudinile expresive, o mimică exacerbată, care să traducă, în fiecare împre-

jurare. printr'un gest evocator, un sentiment, puternic, cu neglijarea restului. Aşa în figura, pe care o botează Rugăciunea, ce trebue să sintetizeze tot avântul şi toată ardoarea celui care înalţă rugăciuni la cer (Fig. 203).

Fig. 204. — *Rodin: Danaidă.*

Acelaş lucru se poate spune şi despre Danaida, în care însă ansamblul plastic nu e cu totul pierdut din vedere. (Fig. 204) ea fiind o operă mai din tinereţe sau despre statua Desperării.

PARTEA II-a.

POST-IMPRESIONISMUL

INTRODUCERE

In capitolul precedent, la finele primei părți a volumului, am vorbit în bloc, așa zicând, despre impresionism. Ne-am oprit la întreagă acea mișcare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care, nu numai că-și propune să regenereze pictura, dar și reușește să facă acest lucru, să dea adică o viață nouă unei arte așa de vechi. Grupul acela de pictori transformă această artă în materia ei, adică în motivele dela care pornește îi lărgește până la marginile posibilului repertoriul din care-și alege temele, insistă mai ales asupra aspectelor vieții, sub toate formele ei, a diverselor meserii și ocupații din orașele mari, face să intre în domeniul artei tot ce e caracteristic într'o epocă. Aceasta, în ce privește subiectul. In ce privește felul de tratare, ea nu e cu nimic mai puțin novatoare, căci așterne pe pânză cu totul altfel decât până atunci culoarea, în scopul de a se apropia cât mai mult de nuanțele variate, subtile și schimbătoare, sub care ea se prezintă în natură, de calitatea luminei ce scaldă obiectele și le individualizează. Apoi, scoțând șevaletul din eclerajul rece și difuz al atelierului și punându-l în mijlocul naturei, „en plein air", impresioniștii ajung la o artă capabilă să sugereze cu o putere neînchipuită până atunci totalitatea vieții ce ne înconjoară. Este serviciul pe care acest grup de artiști curajoși, inteligenți, dotați cu o sensibilitate excepțională și cu un talent de mari executanți, l-au adus artei universale.

Când intrăm însă într'un studiu mai amănunțit al personalităților ce compun impresionismul, când încercăm adică să dozăm contribuția fiecăruia, temperamentul, darurile cu care unul sau altul servește această cauză, apar numaidecât deosebirile și chiar opozițiile. M a n e t, de pildă, pregătește spiritele în vederea nouei doctrine, face uneori incursii tehnice în domeniul acestui chip original de a trata un subiect dar cu rezerve, cu reticențe. S'ar putea spune că el nu dorește să rămână multă vreme credincios unei asemenea doctrine. Despre el nu este deci ingăduit a vorbi decât ca despre un *pre-impresionist*, un artist de tranziție, care se ține, voit, mereu în marginea mișcării. Am accentuat, când am analizat opera lui, acest aspect al artei sale, această atitudine prudentă, mai bine zis.

Dar și printre impresioniștii propriu ziși se găsesc pictori, pe care doctrina și practica ortodoxă nu-i mai satisface deplin. Ei se desfac de grupare, îi sparg cadrele, în vederea unei exprimări mai sigure,

cred ei, mai complete, mai unitare şi mai plastice. Ii putem considera ca formând trecerea şi, într'un sens, făcând posibilă atitudinea celorlalţi, a celor pe care, în lipsă de un epitet mai cuprinzător, tocmai din pricina deosebirilor dintre punctele lor de vedere, între ei şi faţă de impresionism, îi vom numi *post-impresionişti*. Impresioniştii, prin îndrăsneala lor, teoretică şi practică, întind până departe limitele picturii, deschid larg porţile pentru orice posibilitate, oricât de neaşteptată oricât de novatoare de sinceră. O libertate extremă constitue trăsătura spirituală cea mai izbitoare a sfârşitului secolului al XIX-lea şi a începutului secolului al XX-lea. Din punct de vedere cultural, această perioadă este una din cele mai înalte pe care le cunoaşte istoria artei, atât prin vastitatea scopurilor, cât şi prin varietatea preocupărilor, prin facilităţile ce oferă manifestărilor celor mai felurite. Fără acea libertate absolută, multe din fenomenele artististice şi chiar culturale ale timpului nostru nu s'ar explica. Iată pentru ce este necesar să ne oprim asupra epocei de după impresionism, şi să o examinăm în această ultimă parte a Manualului nostru.

Trebue să adaug că focarul de radiaţie al tuturor expresiilor pe care le vom analiza se găseşte la Paris, în celelalte ţări întâlnind numai deviaţii, fără prea multă importanţă, ale curentelor pornite de acolo. De aceea, expunerea noastră se va opri la fenomene în legătură în primul rând cu pictura ce se desvoltă în Franţa. E adevărat însă că, deşi unii din reprezentanţii ei cei mai calificaţi sunt stabili în acea ţară, ei sunt, cum e cazul lui van Gogh şi al altor post-impresionişti, de origine străină.

Care sunt, după cunoştinţele noastre câştigate până acum, trăsăturile dominante ale impresionismului, cele dela care se vor sustrage cu vremea cei doi artişti mai refractari din grup, cei la care făceam mai sus aluzie, Degas şi Renoir, căci despre ei va fi vorba?

Pictura impresionistă e mai ales o pictură clară, adică una ce se execută în culori vii, de nuanţe deschise. Unul din scopurile majore ale impresionismului a fost să readucă în artă „la clarté de la lumière". Până la ei şi chiar în timpul formaţiei lor, adică în perioada tinereţii, pictorii cu reputaţie se serveau mai ales de tonuri închise, de armonii sumbre. Erau şi unele excepţii, ele însă nu aveau trecere şi erau considerate cam în marginea picturii mari din acea vreme. Inşişi realiştii, — un Courbet bunăoară, care în vremea lui e criticat, insultat aproape de cronicarii ziarelor şi de amatorii obişnuiţi, — se serveau tot de tonuri închise, aplicate cu abundenţă şi de cele mai multe ori cu cuţitul, cu instrumentul cunoscut sub numele de „couteau à palette". Din această pricină, impresia pe care ne-o lasă un tablou executat în epoca anterioară impresionismului şi chiar, cum am spus, în vremea tinereţii impresioniştilor, era greoaie şi neveridică, dacă o comparăm cu ceeace se observă în natură; coloritul lui părea neexact.

Pe de altă parte, dat fiind faptul că materia picturală, întinsă pe pânză sau pe carton, nu rămâne cu aspectul din momentul când a fost fixată de pictor pe suportul tabloului, ci se modifică, unele culori având tendinţa să devină mai palide, bătând în cenuşiu, altele, din contră, oxidându-se şi întunecându-se, operile acelea, pictate într'o

gamă sumbră, ajungeau să se închidă şi mai mult şi să aibă un aspect adesea neplăcut. Poate că la această tendinţă a pictorilor vremii de a picta închis contribue şi faptul că ei vizitau des şi cu plăcere muzeele. Insă, pictura pe care o întâlneau în muzee, opera maeştrilor trecutului, prin însuşi faptul că data de câteva sute sau zeci de ani, ajunsese să se patineze, să se întunece adică, o patinare, care unora din tablouri le era favorabilă, altora însă nu. Deci, în dorinţa de a se apropia de maeştrii vechi, pe care îi admirau, pictorii vremii simt nevoia de a asumbri coloritul tablourilor lor. In contra acestei tendinţe se ridică impresioniştii. Din ce în ce mai convinşi de justeţea punctului lor de vedere, din îndrăsneală în îndrăsneală, ei ajung în cele din urmă să prefere chiar întrebuinţarea tonurilor pure, practică la ei excepţională, dar care va deveni sistematică la unii din urmaşii lor. Sunt cei care găsesc că impresioniştii n'au fost destul de curajoşi, de vreme ce s'au oprit în mijlocul drumului şi la jumătăţi de soluţii.

Tot aşa de important lucru, ca schimbarea gamei coloritului într'un tablou, era felul cum era purtată pensula şi cum era obţinut tonul, fiindcă frăgezimea şi luminozitatea acestuia nu se putea atinge decât printr'o anumită tehnică, printr'un anumit mod de a pune pensula. Observaseră pictorii că atunci când, pentru o suprafaţă mai mare, într'un tablou, se întindea un singur ton, adică o singură nuanţă de culoare, coloritul e lipsit de frăgezime şi de luminozitate nu străluceşte, nu vibrează. Un tablou zic ei, nu este ca o trăsură, sau ca un automobil care, vopsite într'o singură culoare, se prezintă în aşa fel, încât orice porţiune a lor este identică, ca tonalitate şi aspect coloristic, cu orice altă porţiune, luată din altă parte. Trebue ca în producerea tonului să se întrebuinţeze, nu exact aceiaşi nuanţă, formată pe paletă şi întinsă în tonuri plate, ci ea să fie divizată în trăsături paralele de aceeaşi culoare, unele mai închise, altele mai deschise, sau, dacă se poate, de culori simple, care să constitue împreună tonul complex de care are nevoie pictorul. In chipul acesta, coloritul tabloului va fi mult mai fidel, va reda exact impresia avută în faţa naturii. Căci ziceau ei, o pajişte cu iarbă de pildă, pictată cu acelaş ton verde, mai mult sau mai puţin uniform, într'un tablou din trecut, nu da de loc impresia generală a pajiştei, în care, fiecare fir de iarbă având nuanţa lui, tonalitatea generală va fi oarecum rezultanta tuturor acelor nuanţe particulare care intră în coloritul întregului.

La această concluzie, extrem de interesantă în vremea ei, a ajuns mai întâiu pictorul englez Constable, cum am văzut când am vorbit despre opera lui. Felul de a picta al acestuia, care expunea din când în când şi în Salonul francez, a impresionat aşa de mult pe confraţii din Paris şi chiar pe marele Delacroix, încât aceştia s'au hotărât să profite de avantajele unei maniere de a trata suprafaţa pictată, superioară incontestabil faţă de felul cum pictau până atunci mai ales clasicii, elevii lui David. Pentru prima dată după mulţi anii (fiindcă în şcoalele vechi se procedase uneori într'un fel similar), pictori, redescoperă că în natură culorile uniforme sunt extrem de rare şi că orice lucru de pictat: faţa unui personaj, costumul lui frunzişul arborilor, dacă le observăm cu atenţie, vedem că sunt compuse din multe

nuanţe foarte fine, perceptibile numai atunci când sunt privite cu mare atenţie. Aceste nuanţe felurite şi variate se combină între ele, sunt simţite împreună de ochiul nostru şi numai astfel dau impresia generală a tonului.

Impresioniştii renunţă deci la întinderea culorii în tonuri plate şi încep să se servească de trăsături paralele sau de „tuşe" de diferite forme, după efectul pe care voiau să-l obţină, în raport cu forma şi coloritul obiectului dela care porneau. Tot ei mai observă apoi — ceeace a dus la introducerea pe o scară înaltă, în tablourile lor, a unor anumite practice — o lege care, la drept vorbind, fusese formulată înaintea lor, tot de Delacroix: legea contrastelor succesive şi simultane ale culorilor. Delacroix îsi dase seama că anume culori puse una lângă alta se întăresc sau se slăbesc reciproc şi că, prin urmare, pictorii trebue, atunci când doresc să întărească un ton, să pună lângă el tonul capabil să-l fortifice, şi să evite tonul făcut să-i diminue intensitatea. In general, culorile complimentare din spectru se exaltează una pe alta. Astfel, din observaţie în observaţie şi din deducţie în deducţie, pictorii învaţă cum să acordeze culorile, chiar pe cele mai vii, fără ca prin aceasta să irite ochiul privitorului, ci, din contră, să le facă să dea impresia unei armonii plăcute, însă viguroasă, caldă, sunătoare.

Ei au practicat astfel o tehnică, dedusă şi din faptul că în natură culorile nu rămân niciodată cu tonurile lor proprii, naturale, „locale", ci că se influenţează unele pe altele, din pricina vecinătăţei lor. Tonul feţei unei femei nu va fi exact acelaş, dacă ea este îmbrăcată într'o rochie verde, sau în una roşie sau albastră. Dela culorile vecine se produc emanaţii de raze, care modifică înfăţişarea.

Mai mult încă: nu numai costumul va schimba culoarea tenului unui personaj, ci şi, de pildă, o perdea din dosul lui, sau un vas de pe o masă, alături de locul unde el pozează pentru un portret. Reflexele vor juca astfel un rol important în determinarea coloritului unui tablou.

Nici mai înnainte de impresionişti pictorii nu ignorau existenţa reflexelor; ei însă făceau abstracţie de ele, fiindcă le considerau ca fenomene secundare, chiar primejdioase, de care un artist serios nu trebue să ţină seama. In realitate, un tablou, ziceau ei, trebue să tindă să ne dea expresia oarecum definitivă, permanentă a unei figuri. De aceea reflexele, ce variază odată cu costumul şi obiectele înconjurătoare, sunt cu totul trecătoare şi accidentale. Nu tot aceiaşi era părerea celorlalţi, pentru care ce este interesant în artă este tocmai să reprezinte lucrurile aşa cum apar în realitate, în momentul când sunt privite, deci şi cu reflexele lor. Este cea de a treia constatare în pictura impresionistă, tot aşa de nouă şi valoroasă ca cele precedente.

Dacă vrei să obţii un ton puternic, proaspăt este inutil să faci amestecul pe paletă, mai ziceau ei. El trebue să se formeze chiar în ochiul privitorului. Sunt culori simple: roşu, galben şi albastru; şi culori compuse, provenite din amestecul celor simple. Pictorul poate să producă tonul de care are nevoie, frecând culorile pe paletă. Impresioniştii spun însă că amestecate pe paletă, tonurile vor avea totdeauna un aspect murdar. E de preferat ca amestecul să se facă în

ochii noştri, pe retină. In ce fel? Formând tonul din linii galbene şi albastre, puse unele lângă altele, ori de alte nuanţe — fiindcă tehnica impresionistă este destul de complexă — aşa în cât dela oarecare distanţă, liniile albastre şi galbene să se confunde şi noi să vedem culoarea ce rezultă din acest amestic, adică o nuanţă de verde. Este procedeul, de care ei uzează constant, spre a face ca coloritul să vibreze.

Este evident că ştiinţa culorilor de care se ocupă câţiva fizicieni în Franţa, în sec. XIX-lea, a contribuit să lămurească şi mai mult şi chiar să ducă pe drum nou — care pentru unii a părut puţin cam primejdios — pe impresionişti, în această tendinţă de a descompune tonurile, de a le obţine optic, în loc să le formeze pigmentar.

Din cele expuse vom înţelege însă că desenul, la impresionişti, este o calitate secundară. Ei desenează foarte puţin şi când o fac, desenul lor are un caracter oarecum schematic, mnemotehnic.

Ei consideră că, atunci când pui exact tonul care trebue, la locul unde trebue, ai ajuns prin aceasta să sugerezi forma, în aşa condiţii, în cât nu mai este nevoie s'o accentuezi prin umbre şi linii. De aceia, de multe ori, când au totuşi nevoe să evoce volumul şi forma, ei au recurs, mai ales la începutul activităţii lor, la un simplu contur negru, însă destul de puternic, pentru silueta generală, în interiorul căreia aşează celelalte tonuri. Dela o vreme însă au renunţat şi la contur şi pictează tablouri, în care forma este cu desăvârşire sacrificată, cum ar fi seria *Catedralelor* lui Monet sau a *Impresiilor* pe care le-a pictat la Londra, cu Tamisa şi Turnul Londrei, văzute pe ceaţă.

Un alt procedeu al impresioniştilor este să picteze, nu în atelier, fiindcă, zic ei, lumina din atelier este improprie şi diferită de lumina din natură, ci în mijlocul naturii, prin aşa numitul procedeu de „plein air". Şi, cum la cei mai mulţi peisagiul constituia motivul principal de inspiraţie, este exact tema ce se potrivea mai bine cu pictura în „plein air".

In legătură cu acest procedeu, practicat de cei mai mulţi impresionişti, procedeu care are însemnătatea lui, fiindcă, cum vom vedea, acesta este unul din motivele care nemulţumesc pe cei care rup cu impresionismul, pictura de „plein aer" necesită, din partea celui care o practică, o repeziciune de execuţie, cu mari repercuţii asupra tehnicei. Evident, dacă unul din scopurile esenţiale ale picturii este să exprime exact „impresia" pe care o produce asupra artistului un motiv din natură, sub o lumină determinată, într'o anumită oră a zilei, atunci trebue ca mijloacele lui de expresie să fie educate şi adaptate în aşa fel, ca să prindă cât mai repede acea impresie, prin natura ei foarte schimbătoare. Un peisaj care se prezintă ochiului după amiază într'un fel, nu se prezintă tot aşa la prânz sau seara. Razele soarelui, care aveau o intensitate şi o direcţie la o anumită oră, vor avea altă intensitate, altă direcţie, deci vor produce alt colorit la altă oră. Deci, toate aceste dificultăţi, peste care unii dintre impresionişti au trecut cu uşurinţă şi poate cu plăcere, nemulţumesc pe cei care doresc să dea

prin opera lor impresia unui fenomen mai stabil, a unui aspect din natură mai permanent decât ceea ce se schimbă neîncetat.

In plus, acest fel de a picta şi chiar alegerea unor asemenea teme presupunea din partea artistului o dragoste deosebită pentru natură. Dar nu toţi iubesc natura. Chiar printre artiştii mari, sunt unii mai bucuroşi să picteze persoane, adică figuri, nuduri sau naturi moarte, decât să se aşeze în faţa unui grup de sălcii sau de clăi cu fân şi să le redea aşa cum apar în diverse ore ale zilei.

Acestea sunt unele dintre trăsăturile fundamentale prin care impresioniştii se deosibesc de restul pictorilor. Ele nu sunt singurele, la

Fig. 205. — *Manet: Olympia (fragment).*
(Exemplu de contur puternic subliniat) (Luvru).

rigoare mai găsim şi altele care, din anumite puncte de vedere, vor părea chiar mai importante decât cele definite până acum, şi cărora se vor supune chiar acei artişti, care în alte privinţe au rupt cu impresionismul. Astfel este alegerea subiectului. Subiectul, la impresionişti, este adesea cu totul altul decât la pictorii contemporani sau la cei care precedaseră. Impresioniştii consideră că tot ce există pe lume, frumos sau urât, toate ocupaţiile omului, toate clasele societăţii, ori cât de umile, ori cât de excepţionale, merită să servească drept punct de plecare, adică să devină motive de inspiraţie pentru un pictor. Predecesorii lor erau convinşi că, într'un tablou, tema trebue să fie nobilă, să deştepte în noi sentimente frumoase de admiraţie, sau chiar idei morale. Nici de cum, răspund impresioniştii: subiectul să fie veridic, exact, reprezentativ, şi atâta tot. Iar când ai ajuns să prinzi într'o operă un gest caracteristic al unui meseriaş, sau ai făcut prin darul tău să intre în

pictură o întreagă clasă socială sau o categorie de vederi din oraşe, care până atunci fuseseră neglijate sau disprețuite, ai adus un mare serviciu artei. Arta nu trebue să se preocupe dacă subiectul este nobil, frumos, sau contrariu nobleței sau frumosului, după criteriile clasice; este suficient ca artistul să aibă mijloacele necesare spre a observa un motiv, pe care alții nu-l observaseră înaintea lui. şi să-l redea în aşa fel, încât să recunoaştem că aşa a trebuit să se prezinte în natură,

Fig. 206. — *Manet: Berthe Morisot cu manşon.*

pentru ca el să producă o însemnată operă de artă. Din această pricină, sub acest unghiu, au intrat în pictură enorm de multe ocupații ori clase sociale, la care nimeni nu se gândise mai înnainte. Impresioniştii şi cei de după ei nu s'au oprit nici chiar la ceeace este considerat, în genere, ca temă cuviincioasă, fiindcă mulți din cei care pornesc dela impresionism şi s'au despărțit de el, au tratat subiecte luate din lumea circului, din lumea artiştilor de bâlciu, din lumea femeilor pierdute şi, aceste din urmă teme, nu cu scopul de a moraliza, cum făcuse H o g a r t h în Anglia, ci cu scopul de a arăta anume clase sociale, cu obiceiurile lor autentice, clase sociale, care în anume țări

joacă un rol destul de important şi prin aceasta interesează umanitatea modernă.

Dar nu numai subiectul a fost schimbat în aşa proporţii. ci şi prezentarea lui. Punerea lui în cadru a devenit cu totul alta, decât cea de până atunci. De unde predecesorii impresionismului, chiar şi un Courbet, se preocupau de o compoziţie armonioasă, care îşi găsea modelul în pictura din muzee, şcoala nouă renunţă la acest punct de privire şi ajunge la o compoziţie, în care echilibrul pare a fi cu totul neglijat In realitate însă, această punere în cadru este mult mai subtilă şi cere un gust şi o îndemânare mai mare decât chiar cereau compoziţiile clasice. La aceasta, artiştii sec. al XIX-lea au fost ajutaţi de gravura japoneză, după cum am văzut.

Fig, 207. — *Cl. Monet: Stâncile de la Etretat (Exemplu de diviziune a tonurilor). (fragment) (Col. part.)*

In acelaşi timp ei consideră că perspectiva clasică, mijlocul prin care un pictor sugerează succesiunea în adâncime a obiectelor sau a figurilor, nu trebue să fie urmată ad litteram; un artist poate să-şi permită anume libertăţi în evocarea celei de a treia dimensiuni, cu condiţie ca privitorul să-şi dea seama că o figură se găseşte într'un anumit raport, faţă de figurile din planul întâiu, care de obiceiu sunt prezentate exagerat de mari faţă de cele dindărătul lor.

Din cele spuse până acum, rezultă că impresioniştii — cum de altfel arată şi numele lor — erau preocupaţi mai ales de ceeace variază, de ceeace e schimbător, efemer şi fugitiv în natură. Iată deci o trăsătură importantă, care nu poate fi pe placul tuturor şi contra căreia se vor produce reacţiuni.

In legătură cu cele mai sus afirmate credem util să aducem o serie de exemple, luate din opera câtorva reprezentanti ai grupului, fie că ei i-au rămas fideli tot timpul, sau că, nu destul de convinşi de

excelența tutulor principiilor, ca Manet, ori de-adreptul ostili lor, spre finele vieței, ca Degas, s'au separat de grup. În opera lui Manet găsim multe exemple de acel procedeu amintind de Spanioli, care consistă în accentuarea puternică a conturelor printr'o trăsătură aproape neagră, în interiorul căreia se întind, chiar fără umbre, tonurile. Este ceeace a sugerat dușmanilor artistului idea de a compara figurile

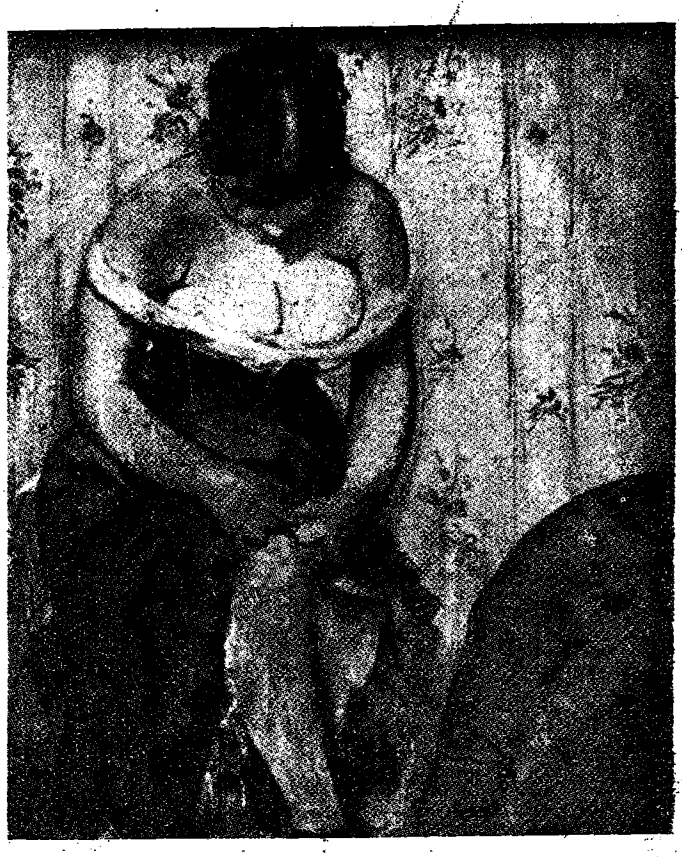


Fig. 208. — *Manet: La femme à la jarretière.*
(Col. part. Copenhaga).

sale cu cărțile de joc. Două tablouri celebre stau mărturie de preferința lui Manet pentru o asemenea manieră: *Olympia* (Fig. 205) și portretul *Berthei Morisot* cu manșon (Fig. 206).

Cel mai perseverent și mai conștiincios dintre impresioniști, Cl. Monet este și cel la care mai ales se poate vorbi de o dispariție a volumelor, de o volatilizare a lor sub efectul luminei sau al ceței. Nu e de mirare că mai ales în contra felului său de a picta se îndărătniceau dușmanii mișcărei, fie că ei aparțin clanului academic, fie că ei se întitulează și cred că sunt speranța artei noui. Ca exemple sugestive

despre aceste însuşiri mult blamate ale picturei lui Monet trimitem pe cititor la capitolul consacrat acestui artist şi, în special, la tablourile din seria *Podurilor peste Tamisa* (Fig. 134) şi din seria *Catedralei din Rouen* (Fig. 137).

Tot dintr'o lucrare a lui Monet vom lua un exemplu convingător despre întrebuinţarea procedeului diviziunei tonurilor, în vederea obţinerei unui colorit mai luminos şi mai vibrant. Este un fragment din tabloul întitulat *l'Aiguille d'Etretat* (Fig. 207).

Am afirmat că meritul cel mare al impresionismului, în ceeace priveşte lărgimea domeniului din care pictura îşi va trage în viitor substanţa, a fost că el, fără nici o rezervă, a considerat că tot ce e expresiv sau interesant ca document uman merită să oprească atenţia pictorilor. Nu s'a sfiit să se coboare cât de jos şi să se amestece cu ţele mai suspecte clase sociale ori încă, înlăturând ca inacceptabil vechiul ideal nobil al Academiilor, să facă să intre în artă teme şi acciuni din cele mai triviale. Ce exemplu mai elocvent decât tablourile unui Toulouse-Lautrec, *le Pédicure* al lui Degas sau *la Femme à la jarretière* a lui Manet (Fig. 208), printre sute de alte tablouri similare ?

DEGAS

Printre artiştii, care la început s'au alipit impresionismului, apoi l'au părăsit şi au luat o atitudine aproape contrară acestuia, doi sunt importanţi, amândoi extrem de preţuiţi în vremea noastră: Degas şi Renoir. Edgar Degas este unul din pictorii cei mai îndrăsneţi şi mai originali ai secolului al XIX-lea. In grupul impresionist, cu excepţia lui Manet, care moare însă tânăr, şi faţă de care Degas se simte cel mai atras, fără însă să-l scutească de unele ironii muşcătoare, el n'are mulţi prieteni. Natura sa distantă, inteligenţa sa vie şi caustică, cultura sa largă, experienţa vieţii sale vastă şi variată, poate şi clasa socială căreia aparţinea, ca şi educaţia ce primise îl deosibesc de ceilalţi, cu care nu-şi găseşte prea multe puncte de contact. Ce-l atrăsese atunci către mişcarea impresionistă, pe care o servise la început cu o mare tragere de inimă, cu pricepere, activ, la ale cărei manifestări luase parte regulat, dela primele expoziţii, până la cea din urmă, cea din 1886, mai totdeauna cu o contribuţie excepţional de bogată şi de variată ?

Am expus în paragrafele precedente trăsăturile fundamentale ale impresionismului, cele prin care această grupare reacţionează faţă de arta contemporană şi cu care îşi propune să insufle un spirit nou picturei. Dintre aceste trăsături, foarte puţine sunt pe placul lui Degas. Pe unele, perspicace cum era — una din inteligenţele cele mai cuprinzătoare şi mai ascuţite — după ce le-a pătruns până în ultimele lor consecinţe, nu le-a admis niciodată Pe altele le părăseşte după puţină vreme, nu fără să-şi exercite asupra lor şi asupra reprezentanţilor lor, adică asupra celor care credeau în ele ca într'un crez religios, spiritul său sarcastic. Rămânea totuşi ceva care-l lega de grupul artiştilor ti-

neri, gata de luptă, sinceri, învingând pentru a-şi croi un drum nu numai sărăcia şi privaţiile, dar ceeace era poate şi mai greu de înfruntat, nedreptatea, ignoranţa obrasnică, neînţelegerea greoaie a criticei şi a publicului. Acest ceva, care apropia pe Degas de grupul impresionist, era ura împotriva academismului, a învăţăturii ce se da atunci şi ce se dă, din nefericire, până azi în cele mai multe şcoli de arte frumoase, în special la Paris, şi nevoia de libertate, de o libertate totală şi absolută în artă. Mai ales ultima trăsătură era cea pe care o preţuia mai mult Degas şi care-l lega de grupul militant al celor din Café Guerbois. Aceste două principii sunt cele cu adevărat esenţiale în climatul estetic, pe care Degas îl crede favorabil desvoltării unei arte demne de acest nume. Dar mai era şi altceva, cum vom vedea, pentru care artistul n'a negat niciodată în bloc crezul impresionist, deşi chiar şi numele de „impresionist" avea darul să-l exaspereze uneori.

Edgard Degas se naşte la 1834 şi moare în 1917: o viaţă foarte lungă şi, spre sfârşitul ei, foarte nenorocită. Incă de tânăr el începe să-şi piardă vederea şi cu mult înainte de moarte devine aproape orb. Ne putem închipui tragedia vieţei unui pictor lipsit de ochi, mai ales a unuia care-şi făcuse din exercitarea meseriei sale unicul scop al vieţii. Degas n'are familie şi nici mulţi prieteni. Trăeşte ca un solitar ursuz şi desagreabil, deşi în realitate se dovedeşte o natură tandră, cum mărturisesc multe din scrisorile adresate unor camarazi din copilărie, publicate după moartea sa. Deci, pictura, exprimarea zilnică prin culoare şi desen, rămânea pentru el satisfacţia supremă pe care i-o putea oferi viaţa. Şi la ea tocmai e silit să renunţe, orbind. Cum boala lui evoluiază, el este obligat să-şi modifice, în consecinţă, felul de a se exprima. Mai întâiu părăseşte pictura în uleiu, care era mai delicată şi necesita din partea lui o observaţie mai atentă, şi o înlocueşte cu pastelul, conceput ca un desen în linii tari, cu creioane colorate, iar în cele din urmă cu sculptura. Este ştiut că cei care-şi pierd văzul câştigă în schimb o sensibilitate crescută şi cu totul excepţională în vârful degetelor. Este ceeace permitea lui Degas ca, modelând, să-şi dea seama de formele pe care le producea în pământul moale, forme foarte veridice uneori, cu observaţii surprinzătoare de detaliu.

El aparţinea unei familii cu stare, amănunt ce nu trebuie pierdut din vedere. Mulţi dintre impresionişti erau oameni săraci, care de multe ori nu ştiau cum să-şi procure pâinea şi carnea necesare hranei familiei lor, pentru a doua zi. Era apoi cultivat, chiar foarte cultivat, de vreme ce făcuse studii la liceul Louis le Grand, celebru la Paris şi, după bacalaureat, studii de drept, mai neglijate, fiindcă nu-i plăcea dreptul. In orice caz, e un om care a păstrat contactul cu literele, care citeşte latineşte, care, în tinereţe şi mai târziu leagă camaraderii cu personalităţi ce în alte domenii ale culturii franceze se ilustrează în chip deosebit Tot fiindcă era un om cu avere, el poate călători, între altele în Italia şi în America. In Italia el face cunoştinţă cu arta primitivilor din quattrocento şi vede nenumărate statui antice, pe care le admiră şi pe care le desenează, după cum făcuse şi la Luvru, mai înainte.

Toate aceste trăsături dovedesc că avem aface cu o natură de artist, a cărui perioadă de formaţie se îndeplineşte în cu totul alte condiţii decât la ceilalţi impresionişti, cu singură excepţia lui Manet, căci amândoi aparţineau aceluiaşi mediu social. De aceea poate vom întâlni la ei mai mult sau mai puţin cam aceleaşi preocupări şi preferinţe în viaţă.

Incă dela început, Degas e un pasionat de desen şi, ca o consecinţă a acestei preferinţe, el e atras de cel mai ilustru reprezentant al acestei forme de expresie în Franţa din vremea aceea, de Ingres. Pentru Degas, Ingres încarnează una din culmile artei. De aceea toată viaţa el i-a păstrat o admiraţie absolută, nelimitată, şi l-a considerat ca pe una din figurile cu adevărat glorioase ale şcoalei franceze. Ceeace nu-l împiedică să admire tot aşa de mult pe Delacroix, dar pentru alte motive. Faptul însă că Degas acordă aceeaş dragoste pasionată şi respectuoasă amândorora, dovedeşte lărgimea spiritului său în artă şi o mare înţelegere pentru formele cele mai deosebite de manifestare. Degas şi Baudelaire sunt astfel aproape singurii care reuşesc să împace romantismul unuia cu clasicismul celuilalt şi să simtă ce este bun şi caracteristic, şi într'una, şi în cealaltă din aceste două mari şcoli franceze ale secolului al XIX-lea.

Din călătoriile pe care le întreprinde — între altele şi din pricină că avea rude răspândite pe mai multe continente, unii mari industriaşi, alţi bancheri, negustori, (în America, ca şi în Italia) — Degas profită încă cu ceva: îşi lărgeşte considerabil experienţa. In cultura lui artistică vor intra astfel elemente greu de obţinut de către cine nu călătorise, şi aceasta tocmai în epoca cea mai utilă pentru formarea unui pictor, cea dela începutul carierei sale, atunci când impresiile lasă urme neşterse şi când amintirile se întipăresc în suflete pentru toată viaţa.

Analizând evoluţia întregei cariere a lui Degas, suntem isbiţi de două însuşiri: mai întâi o indiferenţă totală faţă de natură. Motivul acestei atitudini se explică prin faptul că natura, după socoteala lui, este lipsită de actualitate. Natura se prezintă mai de grabă ca ceva etern şi invariabil, deci fără nici un raport cu prezentul. In ea prea puţine trăsături variază. Toate rămân aşa cum au fost şi vor rămâne aşa cum sunt, la infinit. De aceea ea nu-l interesează. Ce-l interesează este, din contră, numai ceeace aparţine timpului său, în chip aşa de evident, aşa de convingător, încât să-i dea siguranţa că ceeace vede el n'au văzut predecesorii şi nu vor vedea urmaşii săi.

A doua trăsătură, tot aşa de interesantă, este curiozitatea pasionată pentru om, pentru viaţă sub toate formele ei, chiar cele în afară de societate aşa cum e organizată azi, chiar cele mai respingătoare. De aici, ca o consecinţă, frecvenţa portretului în arta lui Degas, a portretului care devine oarecum o cronică a vieţii „actuale", cu o nuanţă de modernitate, adică de lucru azi foarte luat în seamă, dar care mâine ar putea fi mai puţin preţuit sau chiar neglijat cu totul.

Este uşor de văzut, fie şi numai din această înşirare a caracterelor temperamentale ale artistului, ceeace-l despărţea de ceilalţi impresionişti. Mai toţi ceilalţi iubesc natura; în mijlocul ei, ei sunt stă-

pâniţi de un sentiment aproape panteist. Monet, Sisley, Pissarro, de pildă, atunci când analizează un motiv, adică atunci când caută să-l pătrundă în părţile lui constitutive şi când apoi îl sintetizează în tablourile lor, alegând ceeace li se pare esenţial, ei fac aproape o operă de creaţie, dincolo de cea estetică. Peisajul pe care-l pictează nu mai e cel din natură, este produsul spiritului lor; el le aparţine, ceeace nu e cazul cu un pictor care porneşte dela principiul că natura se cuvine redată numai aşa cum ea se prezintă în realitate.

Impresioniştii nu desenează sau desenează foarte puţin. Ei sunt apoi toţi spontani, au nevoie de o tehnică rapidă, din care „impresia" pe care o dobândesc în faţa temei să iasă cât mai promptă şi cât mai completă. Insă, tocmai contrariul se întâmplă cu Degas. El ne spune clar că este un duşman al unei asemenea metode. In mai multe împrejurări se exprimă bunăoară în chipul următor: „il faut refaire dix, cent fois le même sujet"; ori încă: „rien en art ne doit ressembler à un accident, même le mouvement"; dar mai ales mărturisirea pasionată, pentru el perfect adevărată: „rien n'est moins spontané que mon art". Această definiţie e confirmată de *Paul Jamot*, unul din cei mai subtili critici francezi ai vremii noastre, care l-a cunoscut pe Degas personal şi care declară, în biografia pe care i-o consacră: „Nul ne mit plus de reflexion ni de calcul dans son travail d'artiste". Până şi inteligenţa lui superioară îl împiedică să fie cu totul de partea impresioniştilor, care se lasă mai ales conduşi de instinct.

Prin ce, totuşi, îl putem considera ca „impresionist" pe acest recalcitrant, care constitue una din figurile ilustre şi cele mai fascinante, din arta timpului nostru? El este impresionist prin subiect şi din acest punct de vedere nimeni n'a contribuit mai mult să lărgească sfera, din care s'a adăpat arta contemporană. Găsim în pictura sa dansatoare, scene din teatru şi muzicanţi de orchestră, modiste, jockei, scene de circ, spălătorese, cântăreţe de café-chantant, o serie extrem de bogată de femei la toaletă, până şi pensionarele caselor de toleranţă. Prin alegerea unor asemenea subiecte, el deschide drumul artei mari la o întreagă grupă de pictori şi desenatori pentru reviste şi magazine, unii dintre ei ajunşi mai în urmă interesanţi reprezentanţi ai picturei timpului lor, cum va fi cazul cu Toulouse-Lautrec şi cu Forain. Iată deci o trăsătură de mare importanţă în şcoala franceză, comună şi impresioniştilor, poate de nimeni aşa de strălucit pusă în practică ca de Degas.

Dar, mai găsim o trăsătură impresionistă în arta lui Degas, ceva care-i este propriu lui, şi pe care abia dacă o împărtăşeşte uneori cu Renoir, şi anume: impresionismul liniei. Căci, dacă putem vorbi de un impresionism al culorii şi al luminii, tot aşa putem vorbi de un impresionism al liniei. Aici Degas este neîntrecut, cum e natural, de vreme ce acest al doilea impresionism se bazează mai ales pe desen, adică pe acea formă de artă către care pictorul se simţea mai atras şi în efectuarea căreia el devenise fără rival printre contemporani. Intr'adevăr, în ultima analiză ce urmărea Degas? Fără îndoială detalierea mişcării, anticipând asupra cinematografiei şi a fotografiei instantanee, amănuntul expresiv, cel care evocă mai elocvent activitatea per-

sonajului şi starea lui sufletească, sau numai gestul caracteristic al profesiunii acelui personagiu. Fiecare ocupaţie umană se caracterizează prin anumite gesturi, care îi aparţin exclusiv: modista, când prezintă o pălărie; spălătoreasa, când freacă rufele sau când calcă, când apasă într'un anume fel pe fierul de călcat, etc.

Toate aceste gesturi interesau în chip deosebit pe Degas. Pentru a ajunge să le exprime în tot adevărul lor, el procedează cu totul altfel decât impresioniştii: porneşte dela un desen, în genere nu după natură, ci din memorie — şi şi acest lucru este instructiv pentru a-i înţelege firea. Desenul acesta păcătuia aici, prin cine ştie ce amănunt nu destul de veridic; dincolo poate printr'o mică greşeală anatomică. După acel desen, Degas făcea un calc, lărgind conturul şi ajungând la

Fig. 209. — *Degas: Studiu de Jockei (desen).*

aceeaşi atitudine, la aceeaşi figură, însă ceva mai mare şi mai exactă decât cum fusese cea dintâi. Cum nici aceasta nu-l mulţumeşte deplin, proceda la o a treia, la o a patra, până ce crochiul devenea o figură în mărime naturală, în care se găseau rezumate toate perfecţionările pe care le introdusese în operaţiile de trecere dela un desen la altul, dela un calc la altul.

Din acest punct de vedere Degas e, bine înţeles, un impresionist. El vrea să ne dea iluzia iuţelii cu care un gest se îndeplineşte; iar această iluzie nu vrea s'o obţină printr'o technică stenografică, ca ceilalţi impresionişti, ci, din contră, printr'un procedeu potolit, lung, repetându-se, desvoltându-se pe încetul, de cele mai multe ori practicat în atelier.

Şi aici apare una din marile deosebiri dintre Degas şi ceilalţi camarazi impresionişti. El nu numai că nu iubea natura, dar considera că a picta în faţa motivului, în „plein air", e o mare greşeală. Când te găseşti în faţa naturii nu te mai gândeşti la altceva decât să prinzi

cât mai repede ceeace vezi, zicea el. Dar aceasta nu-i suficient. Motivul trebue cântărit şi analizat pe îndelete. De ce să pictezi în mijlocul naturei, mai spunea el, când tablourile nu sunt făcute să fie atârnate în pădure sau în grădină, ci în casă, unde lumina e cu totul alta decât afară? Evident, era o exagerare în această afirmaţie, dar ea explică atitudinea lui Degas.

In ce priveşte celălalt principiu mare al impresioniştilor, divi-

Fig 210. — *Degas: Le pédicure. (Luvru).*

ziunea tonurilor, îl găsim şi la Degas, nu însă aşa de sistematic şi mai ales de rece, de abstract, ca la unii impresionişti. Şi el, pentru a ajunge să obţină anume nuanţe vii şi proaspete, întrebuinţează, când e vorba de un ton compus, culorile simple dela baza acestuia, mai ales în pastelele sale. Din această pricină, coloritul lui e tot aşa de subtil şi de interesant ca şi cel al oricăruia dintre ceilalţi pictori impresionişti.

In chipul acesta, contribuţia lui Degas la arta timpului său, fără să se încadreze cu totul în impresionism, completează această mişcare în chip fericit, redând mai ales desenului rolul pe care n'ar fi

trebuit să-l piardă niciodată şi inteligenţei prestigiul ei în execuţia operei de artă.

Cele câteva exemple ce vom urma sunt destinate să ne probeze adevărul celor mai sus afirmate. Draperia, în vederea tabloului Semiramis, ne convinge că Degas era un desenator fără rival în vremea lui, şi că el era amorezat de tot ce era modern, adică actual (Fig. 158). L'am numit un impresionist al desenului, adică educat ca să reţină mişcarea şi gesturile caracteristice. Mai ales o asemenea însuşire se remarcă în acest admirabil desen şi în cel ce va urma, luat din viaţa jokeilor de curse (Fig. 209).

Fig. 211. — *Degas : Un café du boulevard Montmartre*

Dacă primul ne face, prin noblețea lui calmă, să ne gândim la operele faimoase ale lui Leonardo, cel de al doilea este un excelent document pentru epoca în care a trăit artistul.

Le pédicure ne introduce în camera de toaletă a unei femei de moravuri uşoare (Fig. 210). Este momentul în care cel care îi aranjează unghiile dela picioare se găseşte aşa zicând în exerciţiul funcţiei sale. Ce lucru mai intim, mai neplăcut, în fond mai afară de preocupările unui artist, aşa cum ne imaginam un pictor la jumătatea secolului trecut? Şi totuşi dintr'o operaţie trivială, ridiculă chiar, însă luată din viaţa contemporană, Degas reuşeşte să facă o capodoperă, numai prin puterea evocatoare a desenului şi a coloritului său prestigios.

Femmes devant un café de Montmartre, le soir (Fig. 211), sunt un obişnuit tablou, cu o scenă din viaţa de noapte a cafenelelor. Clien-

tele zilnice, femei singure, aşteaptă venirea vreunui prieten, ca să le plătească consumaţia. Sunt prinse în atitudini de un adevăr strigător, fără poză, fără comedie. Nu se mai observă şi nici nu se mai supraveghează, căci nu e nimeni să le vadă. De aci, profilul aşa de disgraţios al persoanei din dreapta, pe când cea din mijlocul tabloului, cu un gest aproape grosolan, spune celeilalte că nu i-a căzut nimeni în mreje, absolut nimeni. Şi totuşi, tabloul acesta e considerat ca o minune a artei, între altele şi prin compoziţia lui neaşteptată, cu stâlpii. care dau un ritm aşa de original întregului.

Fig 212. — *Degas : Miss Lola* (*Col. part.*)

Miss Lola exprimă atitudinea şi gesturile caracteristice ale unei gimnastice de circ, unul din numerele senzaţionale, care atrag în deosebi publicul : o femeie care, fixându-se cu dinţii de un inel. se ridică până la partea cea mai de sus a plafonului (Fig. 212). Imagine nu se poate mai elocventă a atenţiei încordate, a sforţării supraumane, a tot ce stăpâneşte o fiinţă umană în momentul în care execută una din acele mişcări care o pun la un pas de primejdia morţii. Degas a ştiut să le analizeze şi apoi să le sintetizeze într'o lucrare definitivă.

Am cunoscut, din capitolul consacrat impresionismului, un alt tablou celebru de Degas, *Les deux Repasseuses* (Fig. 166), ori încă femei spălându-se ori uscându-se cu şervetul, după bae (Fig. 167). Este tot ce se poate închipui mai precis ca gest, dar în acelaş timp mai lipsit de indulgenţă pentru femeie. De aici provine reputaţia de misoghinism, pe care şi-o câştigase artistul, şi care era în mare parte meritată. Toate însă teme de un „modernism" incontestabil, numai graţie lui întrate în artă, azi devenite un bun comun al picturei şi documente de cea mai mare importanţă pentru fixarea moravurilor epocei în care a trăit şi s'a desvoltat impresionismul.

RENOIR

Din tot grupul impresionist, cel care a lăsăt cea mai puternică amintire, împreună cu Cézanne, asupra generaţiilor de pictori dela începutul secolului nostru, este Renoir. Monet, Pissarro, Sisley,

însuşi Manet, sunt admiraţi, provoacă entuziasmul cunoscătorilor şi chiar al artiştilor, însă maniera lor, felul lor de a se exprima de a se „realiza", ca să întrebuinţez un cuvânt scump lui Cézanne, n'a găsit decât puţini imitatori printre cei tineri De unde vine deci superioritatea lui Renoir — motivele care justifică admiraţia multora pentru Degas le cunoaştem acum—faţă de ceilalţi tovarăşi din grup? Răspunsul este simplu: tocmai dela însuşirile prin care acesta se arătase recalcitrant şi ostil impresionismului, o ostilitate mergând uneori până la o judecată nedreaptă şi dispreţuitoare.

Renoir nu şi-a lăsat nicăieri impresiile. Corespondenţa lui nu s'a publicat decât fragmentar, De scris, n'a scris, ca alţii. Rezervat, aproape timid, nici la Café Guerbois, în primele timpuri, nici la el în atelier, mai apoi, nu i-a plăcut să ducă acele discuţii, în care să-şi lămurească, ca Cézanne în ultimii ani ai existenţei sale, preferinţele şi ideile asupra picturii. Este caracteristic, de pildă ceeace spune lui Vollard, cu privire la cartea ce acesta intenţiona să publice asupra pictorului: „Tout ce que vous voulez, Vollard, mais ne parlez pas peinture". De altel, asupra lui Vollard, ca informator cu privire la ideile lui Renoir despre artă, vom reveni în curând. Renoir însă, prins între dragostea lui pătimaşă pentru pictură, care-l ocupă zilnic aproape exclusiv, şi boala lui teribilă, care-l martirizează şi-i face tocmai pictura o ocupaţie chinuitor de dureroasă, avea puţină vreme de acordat discuţiilor estetice. Vizite primea — cum vedem tot din Vollard, — însă, politicos cum era, el căuta să evite tot ce ar fi contrazis prea evident părerile interlocutorilor.

Ca să înţelegem pe acest mare artist, unul din cei mai reprezentativi din întreaga pictură franceză, vom apela la câteva amintiri autentice ale prietenilor, dar mai ales la opera sa superbă.

Din toţi biografii lui Renoir, cel la care se face mai des aluzie, când se vorbeşte despre ideile acestuia asupra picturii, asupra contemporanilor, asupra tovarăşilor săi de luptă, adică a impresioniştilor, este Vollard. Ambroise Vollard este un cunoscut negustor de tablouri din Paris, care a avut pe deoparte inteligenţa, pe de altă parte curajul să îmbrăţişeze arta celor mai atacaţi artişti din timpul său convins că ei vor reprezenta, mai târziu, cea mai înaltă treaptă şi cea mai originală a picturii franceze din acea vreme. El nu s'a înşelat; însă, cu tot gustul sigur, cu toată acea rară putere de divinaţie pe care a arătat-o favorizând pe un Cézanne, pe un Degas, pe un Renoir, Vollard a rămas totuşi un om de afaceri. De aceea el trebue citit cu oarecare prudenţă. Om ager şi de spirit, de multe ori el doreşte să pună în gura persoanelor foarte cu autoritate cu care se presupune că vorbeşte, a căror părere în materie de pictură este de toţi considerată ca aproape infailibilă, propria lui credinţă, nu totdeauna dezinteresată. Aşa încât, de multe ori el ne dă impresia că Renoir, Degas sau un altul i-ar fi luat, cum se spune, vorba din gură. Şi, cum afirmaţiile presupuse ale lui Renoir şi ale lui Degas de multe ori ar putea părea multora cam prea terre-à-terre; pe de altă parte, cum îndărătul lor se simte nevoia lui Vollard de a-şi face reclamă şi de a pune pe primul plan unii artişti, de care el se ocupă, spre a le putea vinde mai avantajos

operele; mulţi îl citesc azi cu o neîncredere destul de justificată. Cu alte cuvinte, deşi a avut norocul — unii din inamicii lui zic „indiscreţia" — să întâlnească pe Degas şi pe Renoir foarte des, el a rămas totuşi un om interesat, un negustor înainte de orice. Iată de ce cred că trebue să fim prudenţi când consultăm şi mai ales când citim pe Vollard.

Această paranteză este necesară, fiindcă în multe tratate vom întâlni aluzii la cele spuse de Renoir, de Degas, de Cézanne, aşa cum le raportează Vollard, deşi textele, adică informaţiile citate, nu sunt confirmate de alţii. Aceste informaţii trebuesc deci luate cu rezervă, cu atât mai mult cu cât persoane care au cunoscut în de aproape pe aceiaşi artişti, văd oarecare contrazicere în felul de a fi al lui Cézanne şi al celorlalţi, aşa cum îi cunoşteau ei, şi cel care ar reieşi din portretele schiţate de Vollard.

Renoir s'a născut la 1841 şi a murit în 1919, a trăit deci aproape 80 de ani. Aparţine unei familii de uvrieri. Deosebire fundamentală, prin urmare, între mediul acesta şi cel în care se născuse şi crescuse artistul examinat în capitolul precedent. Este poate util, ca să pricepem anume trăsături din viaţa lui Renoir, să schiţăm în câteva cuvinte portretul unui lucrător francez.

Lucrătorul francez, pe atunci, era mai de grabă un „artizan", un meseriaş. Uzinele, cu populaţia lor imensă, grămădită în foburguri, intrând în ateliere dimineaţa şi ieşind seara, nu începuseră încă să-şi facă apariţia. Ca o consecinţă a invenţiei maşinilor, uzinele iau naştere ceva mai târziu. Inainte de apariţia maşinilor lucrătorii sunt mai puţin numeroşi, iar atelierul, de mici proporţii, sub autoritatea patronului, are cu totul alt aspect. Patron, calfe şi ucenici, toţi trăesc ca în familie: se vorbeşte, se cântă, se fac glume, cum nu ne putem închipui că s'ar întâmpla în uzinele imense de astăzi, nici chiar la noi, unde totuşi stabilimentele industriale sunt mai modeste, şi cu atât mai puţin în Franţa sau în altă ţară industrializată, occidentală. Lucrătorul de atunci, de multe ori, ar putea fi luat ca reprezentant tipic al naţiei franceze: este inteligent, inventiv în a găsi mijloace, pentru ca produsul mâinilor lui să se recomande mai mult decât produsul altuia, din altă ţară; apoi, cu un bun gust nativ, desvoltat încă şi prin contactul cu ceilalţi lucrători aparţinând altor branşe, tot ce execută este elegant şi plăcut. Este încă foarte conştiincios şi stăpânit de ambiţii de a nu pune în vânzare, decât un produs desăvârşit executat. Să nu pierdem din vedere că, până la Revoluţia franceză, lucrătorii erau organizaţi în corporaţii şi nimeni nu era admis în breaslă până nu executa ceeace se numea „le chef-d'oeuvre", adică un obiect perfect în felul lui, din toate punctele de vedere. De altfel, această denumire de „chef-d'oeuvre", „capodoperă", „Meisterwerk", „capo lavoro" a pătruns în limbă în aşa fel, încât astăzi la toate popoarele ea reprezintă, nu numai în activitatea lucrătorilor, dar chiar în activitatea artiştilor, opera cea mai preţioasă ca execuţie, ce se poate închipui.

Acest lucrător francez a fondat o familie, muncitoare, sănătoasă şi conformându-se vechei tradiţii, şi, dacă se poate, trăind în mijlocul unui oarecare confort. Lucrătorul şi ţăranul, de pildă, aşa cum apar în

tablourile lui Le Nain, încă din secolul al XVII-lea, fac dovada că în acest mediu oamenii simţeau nevoia să bea vin din pahare frumoase, să aibă pe masă o pânză de olandă, hainele să le fie curate, iar atunci când se găsesc la masă, ei petrec cântând, ori ascultând bucuros pe unul care cântă, din gură sau din flaut.

Intr'un astfel de mediu se naşte Renoir, mediu parcă făcut să pună în valoare şi să menţină treze calităţile sale de artist. Când ajunge la vârsta la care-şi poate câştiga singur existenţa, fără să fi trecut prin şcolile pe care le frecventase Degas şi Manet — şi aici stă marea deosebire dintre ei — el devine pictor pe porţelan, adică pe farfurii, pe ceşti, etc., ocupaţie ce-i răpeşte tot timpul, dar nu-l face să câştige decât prea puţin. Dela o vreme, cum avea nevoie de timp liber, spre a se putea cultiva în legătură cu arta, el renunţă la pictura pe porţelan şi devine, prin împrejurări în detaliile cărora ar fi prea lung să intrăm, pictor pe storuri de ferestre şi pe evantalii.

Dacă ne oprim la aceste amănunte, este fiindcă ele vor avea importanţă în desvoltarea de mai târziu şi în cursul pe care-l va lua cariera artistului. Pictura pe porţelan, adică pe un fond alb, trebuia să se facă în tonuri foarte vii Incă din copilărie. prin urmare, Renoir se obicinuieşte cu acest colorit bătător la ochi, pe un fond clar, şi cu acordurile acestor culori pure între ele; nu e de mirare dacă mai târziu va întrebuinţa şi în pictură o gamă asemănătoare Pentru el o asemenea paletă era o necesitate, deşi şi el, ca şi ceilalţi impresionişti, a trecut la începutul activităţei sale printr'o perioadă ceva mai întunecată. Pictura pe evantalii, pe de altă parte, îl obligă să analizeze arta secolului al XVIII-lea. Scenele care se pictau pe asemenea obiecte erau curente în acea epocă, de oarece şi Lancret, şi Pater, şi Watteau practicaseră adesea acest gen de pictură. Deci, într'o vreme când ceilalţi pictori îşi îndreaptă paşii în alte direcţii, Renoir rămâne credincios secolului al XVIII-lea francez, eminamente tradiţional. După ce va fi adorat şi el pe unii zei, ca şi impresioniştii; după ce va fi adoptat crezul lor estetic, atunci când se desparte de ei, spre secolul al XVIII-lea mai ales îşi îndreaptă privirea, epocă cu care era mult mai familiarizat decât oricare dintre contemporani.

In tot acest timp Renoir citeşte şi se cultivă, dar ca un autodidact. In cele din urmă intră într'un atelier oficial al Şcoalei de Arte Frumoase, la pictorul Ch. Gleyre unde se întâlneşte cu alţi camarazi: cu Monet, cu Bazille, cu Pissarro, după cum ştim. Prietenia ce se leagă între ei, o prietenie strânsă şi frăţească, duce fatal la acţiunea comună din primele timpuri ale impresionismului.

Şi, Renoir, ca şi ceilalţi, e stăpânit la început de o mare admiraţie pentru Courbet. Culoarea, la acesta, era solidă şi admirabil manipulată, totuşi mai de grabă întunecată, aşa cum va fi şi în operele admiratorilor lui mai tineri. Incă dela primele tablouri, după ce se lămureşte oarecum Renoir este interesat în primul rând de figura umană, mai ales de cea femenină. Ce-l atrăgea într'un astfel de motiv era nu numai o formă sănătoasă şi bine proporţionată, ci şi carnaţia, grăuntele pielei care — cum se va exprima ceva mai târziu — „pri-

meşte bine lumina", apoi umezeala şi strălucirea ochilor, frăgezimea gurii, cu alte cuvinte. tot ce fascinează pe bărbat.

Când impresioniştii ajung să-şi dea seama conştient de ceeace preferă, şi Renoir, ca şi ceilalţi, pictează scene luate din natură, pline însă de personaje în mişcare. Peisajul simplu, propriu zis, l'a atras puţin. Astfel de subiecte vom găsi şi în opera lui, însă mult mai târziu, mai ales în ultima fază, atunci când, bolnav şi impotent, el lucrează din fotoliu, şi pictează ceeace vede în parcul vilei sale din Cagnes sau în cursul micilor plimbări de pe ţărmul Mediteranei Şi el se trudeşte la început să redea tremurul apei. vibraţia aerului, lumina orei ce trece, şi ajunge la realizări încântătoare. Imagini de acestea, luate din natură, în care omul este totdeauna prezent (la Grenouillère sau aiurea) se află azi în colecţia O. Reinhart din Winterthur şi în alte colecţii particulare celebre (Fig. 152 şi 153).

Incă de atunci Renoir ajunge, pictând nuduri, la tablouri absolut încântătoare. Dar, deşi încântătoare pentru noi şi poate pentru o parte din contemporanii lui, el este din ce în ce mai nemulţumit de ele. Dela o vreme începe să considere că ceeace pictase până atunci este departe de a exprima idealul complet spre care tinde, pictura pentru care se considera creat. Trece. cu alte cuvinte, printr'o criză, care are loc ceva înainte de 1880 şi ţine puţin şi după această dată, când artistul atinsese aproximativ vârsta de 40 de ani.

Această criză izbucneşte atunci, dar latentă o simţim mai de mult şi desigur era în legătură cu temperamentul lui Renoir. Ea a fost însă grăbită de prietenia şi de contactul intim cu Cézanne. Ce se întâmplase? Renoir privise înapoi şi trecuse în revistă, cu oarecare tristeţă, producţia sa din trecut. Constatase, astfel, după cum îi spune lui Vollard, „qu'il s'était fait comme une cassure dans son oeuvre. Qu'il était allé jusqu'au bout de l'impressionnisme et qu'il arrivait à cette constatation qu'il ne savait ni peindre, ni dessiner". Constatare gravă Felul impresioniştilor de a picta era, după el, puţin sincer: „une peinture compliquée, avec laquelle il fallait tricher tout le temps". Prin urmare, pentru Renoir, technica impresionistă nefiind sinceră nu e nici cinstită, ci care mereu artistului să înşele ochii privitorului. In şcoala impresionistă, cei mai mulţi aveau în vedere în primul rând efectele de lumină; de aici şi necesitatea pentru ei de a se transporta în mijlocul naturii şi de a picta „en plein air". Dar, observă Renoir, ceeace ni se pare reuşit afară, nu rezistă criticei în interior, căci „dehors on ne voit pas ce qu'on fait". Atenţia la efecte, la redarea a ceeace este schimbător şi sclipitor, făcea să se piardă din vedere compoziţia. Iar Renoir credea, cu drept cuvânt, că o compoziţie este ce este mai important într'o pictură. Toate tablourile celoralţi, după el, se repetau, dela o vreme deveneau monotone. Comparată cu trecutul, maniera impresionistă îi pare inferioară şi mai puţin eficace. Fără sofisme, fără teorii ştiinţifice şi fără acel lux de manifeste, care se făcuse în jurul impresionismului, pictorii mari ajunseseră să realizeze ceva cel puţin tot aşa de important şi în genere mai solid, decât lucrările cu care se puteau lăuda membrii grupului lui. De aceea, Renoir îşi îndreaptă atenţia din nou către secolul al XVIII-lea, unde întâlneşte câteva temperamente, care se

potrivesc cu felul său de a înțelege arta. Il putem deci considera ca aparținând aceleiași familii spirituale, ca cei mari din acel strălucit secol. Pe de altă parte, tot similitudinea de temperament îl apropie de Rubens și de Venețieni. Toți aceștia: Rubens flamandul, Venețienii, aproape toți maeștri francezi din secolul al XVIII-lea, fără demonstrații și formule presupuse științifice, ajungeau la rezultate, la care și Renoir dorea să ajungă, în mod mult mai sigur și mai ușor ca prin impresionism.

Iată deci dela ce considerații pornește Renoir la această răscruce a vieții sale. Dar mai este ceva. El face, după cum știm, o lungă călătorie în Italia. Acolo, vizitând centrele mai importante, vede pentru prima dată ansambluri mărețe de fresci, adică în acea tehnică care, cu o mare economie de mijloace, pe suprafețe imense, ajungea să realizeze opere capitale. Desenul, culoarea, știința compoziției, totul îl încântă. In Italia, el mai face cunoștință cu o altă categorie de opere de artă, și ele noui pentru dânsul și într'adevăr foarte atrăgătoare. Știm că, nu de mult, se descoperiseră vechile cetăți romane, înnecate de lava Vezuviului, între altele Pompei Aici rămăseseră pe pereți, în strălucirea lor primitivă, fresce clasice din vremea Romanilor. Aceste decorații reprezentau de multe ori nuduri de femei sau anumite personaje alegorice și mitologice, într'un stil așa de grațios și de conform gustului lui Renoir, încât el este dintr'odată cucerit.

Deci, secolul al XVIII-lea și Venețienii, Rubens, pictura veche pompeiană, frescele toate la un loc îl sguduie așa de puternic, încât îl determină la un examen de conștiință și, prin urmare, la renunțarea la felul în care pictase până atunci. Renoir intră astfel în „perioada ascetică", în timpul căreia părăsește tot ce făcuse farmecul artei sale de până atunci. Se mulțumește să deseneze simplu, în linii mari, hotărîte, și ajunge să evoce figuri extrem de plastice, cu un aspect în adevăr monumental. Această fază însă nu ține prea mult.

Dela o vreme, firea lui înclinată spre sensualism este mai puternica decât ideile asupra picturii Iese și din această „perioadă ascetică" pentru a reveni, bazat pe cunoștințe mult mai simple și pe experiența îmbogățită cu tot ce văzuse în ultimii ani, la o artă în care subiectul și sentimentul se acordau în chip desăvârșit. In fond, era tot vechiul Renoir dar mai rafinat, mai savant, mai hotărât, din pricina studiilor și ostenelilor ce-și dase în preajma anului 1880. De pe la 1885 înainte, el își dă din nou drumul temperamentului și reușește să ne dea operele cele mai prețuite de cei mai mulți din admiratorii săi. Suntem deci departe de impresionism. Renoir recunoaște că tablourile sale au cu totul altă înfățișare, decât cele din tinerețe. Îl satisfac mai deplin, „précisément, lorsque j'ai pu me débarrasser de l'impressionnisme et revenir à l'enseignement des musées". Am crede că auzim vorbind pe Cézanne.

Neoimpresionismul, contimporan cu ultima perioadă a lui Renoir, despre care vom vorbi ceva mai târziu, îl mulțumește și mai puțin. El o caracterizează ca pe o pictură „aux petits points", adică o compară cu o cusătură în gherghef Chiar din această apreciere ne putem da seama de sentimentul de dispreț pe care-l avea pentru reprezentanții ei. Latura științi-

fică; așa zicând a impresionismului și a neoimpresionismului îl scandalizează. Tot așa pictura de plein-air. Vorbind odată cu cineva despre legile la care se supuneau pictorii impresioniști, el își pune brusc întrebarea următoare: crezi d-ta că cineva s'a întrebat vreodată dacă Rembrandt sau Velazquez au pictat în atelier sau în mijlocul naturii?

Aceste citate s'ar putea înmulți. Din ele se poate deduce cât de departe era punctul de vedere al lui Renoir de cel al impresionismului. Indată ce ajunsese să se exprime conform necesităților lui sufletești, el e un pictor de figuri și nu de peisaje. Le înțelege sculptural, solide, bine conturate, tinere, robuste, spre satisfacerea ochiului prin colorit,

Fig. 213. — *Renoir: Perechea Sisley (Colonia).*

Fig. 214. — *Renoir: Baigneuse endormie (Col. Reinhart).*

dar și făcând apel la celelalte simțuri ale noastre. Peisajul este un intermezzo rar în opera lui Renoir. De aceea punctul de plecare al său nu poate fi altul decât arta acelor iluștri interpreți ai trupului femeesc, radiind sănătate și lumină și întrupând grație, adică Veneții, Rubens, secolul al XVIII-lea francez.

Ca temperament deci, Renoir este la antipodul impresioniștilor. In fond, un tradiționalist, și nu un revoluționar, așa cum îl vedeau criticii miopi din vremea sa. Și așa se menține până la moarte. Iar opera lui din ultimele timpuri, adică atunci când lucra în condiții aproape de necrezut, și când trecuse de vârsta de 70 de ani, este cu atât mai uimitoare, cu cât nu pornește dela subiecte dela care pornise de pildă Degas, pe care și un bătrân, și un tânăr, dar poate un bătrân mai mult decât un tânăr le înțelege, cum era toate acele teme de care

vorbeam în capitolul precedent, ci din contră, dela teme ce se adresează unor simţuri vii şi impresionabile. care reacţionează repede şi puternic, cum rare ori le mai găsim după o anumită vârstă.

Dacă vrem să analizăm evoluţia lui Renoir prin exemple, trebue să pornim dela tablourile pe care acesta nu le concepe altfel decât tovarăşii săi impresionişti, adică în felul picturii pe care ei o admirau atât de mult în această epocă, cea a lui Courbet. *Le Ménage Sisley*, adică portretul pictorului şi al soţiei sale, este din 1868. Desenul este precis, culoarea abundentă şi împăstată, poate nu destul de străluci-

Fig. 215. — *Renoir: Baigneuses.*

toare şi de transparentă, însă aplicată cu decizie şi în acorduri ce se armonizează plăcut împreună. Se simte un vag ecou, atât dela Courbet, cât şi dela Manet: Compoziţia însă niţel bizară (Fig. 213).

Maniera aceasta se prelungeşte, cu anume modificări pe care le introduc impresioniştii, ca urmare a conversaţiilor lor, a tendinţelor lor novatoare, a observaţiilor pe care le fac în diverse domenii. In portret, de pildă, Renoir aşează modelul în mijlocul naturii. Nu-l pictează în natură, en plein-air, dar îl închipue în mijlocul naturii. In acelaşi timp, în asemenea opere apar anume subtilităţii, pe care nu le întâlneam obişnuit în figurile de mărime naturală, frecvente în arta franceză din această vreme. Astfel, partea de sus a figurii e în umbră, pe când rochia deschisă e, din contră, în plină lumină. Deci, contrastul

viu dintre umbră şi lumină, şi faptul că modelul e aşezat în chiar mijlocul naturii, sunt note noui, ceva mai îndrăzneţe decât cele întâlnite în tablourile contemporanilor.

O vreme Renoir este şi el convins de avantajul picturii impresioniste. Şi el e atras de apa care tremură, de frunzişul care se mişcă, de cerurile clare, înnecate în vapori uşori. Totul palpită în asemenea pânze, totul vibrează, ca în *La Grenouillère* (Fig. 153) sau în *Moulin de la Galette* (Fig. 152) (1876). Aici mai ales este viaţă, e mişcare, un

Fig 216 — *Renoir : Baigneuse assise.*

aer de sărbătoare sgomotoasă, dar şi tipuri de femei, cu toată graţia, cu toate elementele de atracţie, de care este capabilă o Franceză. Ceva din parfumul secolului al XVIII-lea, adică farmecul acestui aşa de tipic period, se simte în fiecare trăsătură de pensulă, cu toate că subiectul este ales din societatea elaselor modeste ale capitalei. Frăgezimea sentimentului şi puterea de simţire a artistului au făcut astfel minunea de a ridica pe cele mai înalte culmi ale artei o vedere panoramică a unui bal de grizete.

1880 este data acelei „cassure", de care vorbeşte Renoir lui Vollard. După această dată întâlnim mai ales figurile aşa de bine dese-

nate, cu proporţiile de statui, dar cu carnaţia roză şi catifelată, cu ochii jumătate închişi, cu faţa lipsită de inteligenţă poate, dar făcute să iubească şi să fie iubite. Este seria nesfârşită şi atât de preţuită de *Baigneuses*, în toate atitudinile imaginabile, una mai sugestivă de viaţă ca alta. *Baigneuse endormie* este din 1897 (Fig. 214), iar admirabilul grup de *Femei în baie* tot din 1897 (Fig. 215). Pentru acesta pictorul făcuse o serie de studii, unul mai interesant şi mai preţios ca altul.

Cu cât trece vremea tonurile se intensifică, formele devin mai masive. S'ar zice că e vorba de una din acele divinaţi crude, de care sunt pline mitologiile asiatice : *Baigneuse assise* (1915) (Fig. 216).

CEZANNE

Cézanne, la care ne vom opri în cele următoare, este una din personalităţile cele mai discutate din istoria picturii. Opera, omul, au fost obiectul a nenumărate studii, pasionate, excesive chiar, într'o direcţie sau alta, unele făcându-l vinovat de tot ce apărea mai bizar şi mai anormal în arta vremii noastre, altele ridicându-l în slavă, comparându-l cu cele mai mari genii din istoria artei, punându-l chiar deasupra lor, în fraze lirice şi lipsite de măsură, care prin aceasta chiar deşteptau neîncrederea în spiritele mai ponderate. Fapt este că şi opera, şi omul, erau susceptibile de cele mai deosebite interpretări şi că, în istoria picturii ultimului secol, nimeni nu s'a bucurat de un prestigiu mai mare, n'a exercitat o influenţă mai persistentă, mai în multiple direcţii, ca Cézanne. Influenţa aceasta a fost, bine înţeles, efectul lucrărilor sale, târziu cunoscute de public însă oferind însuşiri aşa de înalte şi de felurite, încât nimeni nu putea rămâne indiferent în faţa lor. Dar nici părerile lui Cézanne asupra artei n'au fost fără ecou ; ele veneau să completeze şi să explice oarecum impresiile lăsate de tablouri, nedumeririle unora entuziasmul fără frâu al altora. Aceste păreri în fraze care nu totdeauna se semnalau prin claritatea lor, scurte, eliptice, aproape sibiline, erau împărtăşite publicului şi însoţite de glose de către unii discipoli fanatizaţi, care făcuseră pelerinajul la Aix en Provence, unde se retrăsese Cézanne în ultimii ani ai vieţii sale, sau încă, comunicate direct de Cézanne însuşi, în scrisori adresate tot unor prieteni şi admiratori, scrisori care circulau printre artişti.

In aceste împrejurări, este greu să ne facem o părere exactă şi obiectivă despre pictor, despre atitudinea sa faţă de propria-i operă, faţă de opera altora, faţă chiar de teoriile pe care ii plăcea să le formuleze, care însă se cam contraziceau uneori, dacă forma sub care ele ne-au fost redate de interlocutorii lui este totdeauna exactă. Opera însăşi nu e uşor de judecat astăzi. Alături de lucrări definitive, pe care maestrul le considera terminate, pe care le-a iscălit şi cărora, cu metoda sa de lucru, extrem de conştiincioasă şi de lentă, le-a adăugat ultimele trăsături de pensulă, au apărut în comerţ, şi de acolo în colecţiile publice şi private, altele, într'un stadiu cu totul preliminar. Aceste eboşe, schiţe şi note, pe care Cézanne n'ar fi consimţit poate să le vadă ieşite din atelier, el care totdeauna era atât de scrupulos,

au fost răspândite pentru speculă de negustorii de tablouri, în momentul în care pictura maestrului din Aix a început să fie așa de căutată de către amatori, în vânzările publice.

In aceste împrejurări, nu e de mirare că s'a făcut din Cézanne un personaj de legendă, că s'a creat un mit Cézanne, pe care unul sau altul a contribuit să-l înfăptuiască, de bună credință sau interesat. Contra acestei tendințe, câțiva biografi inteligenți și pătrunzători au reacționat, bazându-se pe documente de neînlăturat, îndreptând asupra celor afirmate de alții o metodă critică scrupuloasă. Ei au reușit în parte să desprindă din personalitatea legendară a lui Cézanne trăsăturile omului și artistului veritabil, a celui care a fost sau a celui care a putut să fie.

In expunerea noastră, ne vom baza în deosebi pe studiile lui John Rewald: Cézanne et Zola și Cézanne et son Oeuvre, și pe cel al lui René Huyghe: Cézanne. cei mai bine informați, cei mai obiectivi și cei care și-au făcut despre acest personaj enigmatic o idee evident mai aproape de realitate. Ei au reușit astfel să pătrundă adânc în cunoașterea psihologiei lui Cézanne, ceeace nu era o problemă tocmai ușoară. Ultimul, Huyghe, îl consideră chiar, după ce încearcă să analizeze, și aspectul sub care artistul se prezintă în public, și ceeace bănuește că există îndărătul acestei aparențe, -ca, prin excelență, un „latin". Toate calitățile pe care acest autor le pune în evidență, ca și toate rezervele ce este nevoit să facă asupra omului și operei, i se par că decurg din această împrejurare.

Cézanne se naște la Aix en Provence, în 1839. Aparținea unei familii burgheze, însă de o altă categorie, de un alt nivel social și mai ales intelectual decât cea a celorlalți „burghezi" pe care i-am analizat în capitolele precedente, Degas și Manet. Tatăl lui Cézanne era pălărier, posesorul adică al unei fabrici de pălării, cu care își câștigă o avere destul de importantă. Mai în urmă, el cumpără o bancă și din pălărier devine astfel bancher, în 1848, în anul în care Paul era de 9 ani.

Pentru ca să ne dăm seama de felul în care Cézanne și-a petrecut copilăria, de mediul în care și-a căpătat primele impresii, e util să ne amintim că Aix este un mic oraș provincial, unul din cele mai plăcute și mai pitorești din Franța, cu un trecut destul de ilustru. Era mai ales un oraș de magistrați și de mică noblețe. Acolo se găsesc până astăzi câteva din cele mai grațioase și mai elegante clădiri din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, de „hôtele", adică de locuințe private, aparținând unor vechi familii. Se întind în șir, la dreapta și la stânga unei străzi largi, nobile, plină de fântâni, unele cu apă caldă, fiindcă Aix e o stațiune termală.

Insă, atât aristocrația cât și magistrații, dat fiind spiritul provincial, moravurile claselor sociale cărora aparțineau, orgoliul unora și altora, nu considerau cu prea mare simpatie familia pălărierului Cézanne. de burghezi mai de mâna a doua, deși oameni foarte cu stare, cum am spus. Poate că rezerva aceasta a lumei provinciale — această lipsă de bunăvoință față cu familia lui Cézanne, — venea și din faptul că Paul, pictorul, și una din surorile sale se născuseră înainte de căsătoria tatălui

cu mama lor. Evident, o situaţie cam delicată, la care mai ales oamenii din provincie erau foarte sensibili.

In mediul acesta, pe lângă arhitectura aşa de elegantă a clădirilor din oraş, cineva care ar fi simţit interes pentru artă, o vocaţie, cu alte cuvinte, găsea ca să se instruiască un muzeu destul de bogat, azi alipit pe lângă palatul arhiepiscopal, apoi o catedrală remarcabilă, în interiorul căreia se păstrează câteva din tablorile cele mai însemnate pe care le-a lăsat secolul al XV-lea francez, între alţi artişti, pe aşa numitul le Maître de l'Annonciation d'Aix, un anonim, ale cărui opere sunt până astăzi considerate cu mare admiraţie.

Familia lui Cézanne e probabil de origine italiană, însă stabilită în Franţa încă din secolul al XVII-lea. Chiar şi numele de Cézanne ar veni, se pare, dela Cesena, localitatea de unde plecase strămoşul fundator al ramurei din Franţa. Studiile şi le face Paul la lycée Bourbon, în Aix, unde intră în 1852. deci în vârstă de 13 ani. Aici întâlneşte doi camarazi, cu care leagă o strânsă prietenie şi cu care rămâne în raporturi aproape frăţeşti până aproape de 40 de ani. Aceşti camarazi sunt: Zola, care şi el avea sânge italienesc în vine şi care arăta de atunci înclinări spre literatură, şi Baille, care, din contră, atras de studiile ştiinţifice, ajunge mai târziu un inginer destul de repurtat. Baille însă e departe de a atinge vreodată celebritatea pe care au cunoscut-o Zola, ca literat, ori Cézanne, ca artist.

Cei trei amici erau aşa de uniţi, încât colegii îi numeau „les inséparables". Impreună făceau plimbări, vânau. se scăldau şi mai ales, ceeace este mai important, citeau şi se instruiau. Şi Zola, şi Cézanne în această epocă acordau o mare atenţie studiilor clasice. Ceeace e mai curios şi mai greu de înţeles, se pare că Cézanne era încă mai dotat pentru limbile greacă şi latină decât însuşi Zola. Ei fac versuri. care ni s'au păstrat, atât cele ale lui Cézanne, cât şi cele ale lui Zola. In corespondenţa lor, publicată azi. sunt multe extracte din aceste poezii, unele fără nici o valoare, altele ceva mai bine închegate. Evident, dacă pictorul de mai târziu n'ar fi făcut decât aceste versuri în viaţă, nimeni nu s'ar ocupa de biografia lui. Dar, ajuns celebru pe alte tărâmuri, şi aceste lucrări ne interesează, căci ele contribue la cunoaşterea firei şi înclinărilor autorului lor, în epoca de formaţie.

Lucru ciudat: la desen nu se prea distingea în liceu. Mai mult ca o distracţie decât ca o cerinţă a firii sale, el ia lecţii particulare la această materie. In plus, îl amuză să copieze unele tablouri din muzeu. Sunt primele lucrări de care e legată amintirea numelui strălucitului pictor de mai târziu.

Este interesant să ne oprim puţin şi să vedem ce fel era atunci omul, care va preocupa atât de mult pe artişti şi pe critici în anii următori. Incă din şcoală el era irascibil, violent, uneori „sujet à de profondes crises de dépression", ne spune Rewald. Aceste crize de descurajare. le vom întâlni sub o formă poate încă mai accentuată în epocele ulterioare ale vieţii Nu rareori în corespondenţa sa şi faţă de persoanele cu care-i plăcea să discute despre opera sa şi despre artă, el va spune şi despre sine: „N'am realizat ceeace doream, nu sunt în stare să fac ceeace mi-am propus": punct de vedere din care reiese un

înalt ideal, dar şi o oarecare neîncredere în puterile sale. Această atitudine este cu atât mai ciudată, cu cât alături de asemenea manifestări găsim altele, când Cézanne vorbind despre sine se declară singurul pictor al vremii, sau încă, judecând pe un camarad, declară: „Mi-a furat sensaţiile", fiindcă personal el acorda foarte multă valoare „sensaţiei" în faţa motivului. Deci, detaliul pe care ni-l dă Rewald este demn de reţinut; el ne oferă cheia multor manifestări inexplicabile altfel de mai târziu.

In 1858 e chemat de Zola la Paris. In acelaşi an acesta îşi dăduse bacalaureatul. Cézanne avea 19 ani. Intre ei exista o corespondenţă pe un ton din cele mai amicale. In unele scrisori acesta împărtăşeşte prietenului său ştiri despre idile ce se schiţează între el şi fete de vârsta lui, din Aix, idile fără consecinţe, fiindcă — trăsătură pe care nu trebue s'o uităm şi care joacă un rol important în întreaga viaţă şi chiar în cariera lui Cézanne — acesta era de o timiditate aproape bolnăvicioasă faţă de femeie. Dar, în timp ce se arată aşa de rezervat, de fricos chiar în faţa celuilalt sex, sub pretext că se teme „qu'elles ne mettent pas le grappin sur moi" (sentiment de altfel, ce-l stăpâneşte ori de câte ori o persoană i se pare că e mai îndrăzneaţă faţă de el, că-i arată o simpatie pe care nu şi-o poate explica), el este mereu obsedat de imaginea, de amintirea femeiei, de formele amorului sub aspectul lui cel mai concret, cel mai brutal In multe din operele ce vom analiza — şi mărturisesc că, pe unele, mi-e imposibil să le reproduc în acest manual,— apare un sentiment erotic aproape maladiv.

Fig. 217. — *Cézanne L'Automne (1863) (Col. part).*

După ce-şi ia bacalaureatul, Cézanne se înscrie la drept, la insistenţa părinţilor săi. Insă dreptul nu-i place, deşi în oraşul natal exista o facultate cu oarecare reputaţie în Franţa. Cézanne însă are oroare şi de aceste studii, şi de camarazi, şi de profesori. In schimb, desenează şi-şi descoperă o dragoste din ce în ce mai mare pentru pictură Urmează cursurile unui profesor la şcoala de desen din oraş, copiază în muzeu anumite opere care-i plac, dar alege mai ales pe cele sentimentale, poate şi din pricina vârstei. Mai copiază apoi ilustraţii din jurnalele cu gravuri, ce se cumpărau atunci prin familii. Informează pe Zola despre ocupaţia sa, despre atracţia pe care-o exercită asupra sa pictura, iar Zola îl încurajează din toate puterile să continue asemenea studii. Mai mult decât atât, îl cheamă la Paris, îl face să înţeleagă că numai Parisul ar putea să-i procure satisfacţii de-

pline în această direcţie. Cézanne pledează acest punct de vedere faţă de părintele său, care la început se opune. Dar tânărul artist nu cedează, cu atât mai mult cu cât mama sa, cum se întâmplă de obiceiu în familii, e de partea lui şi pune o vorbă bună pe lângă Cézanne tatăl. Acesta, tocmai atunci cumpărase o proprietate ce va juca un rol însemnat în cariera lui Cézanne, prin faptul că de acolo a luat multe motive pentru peisajele sale, le Jas de Bouffan. Zola insistă mereu să-l vadă la Paris. Şi, cum era un temperament foarte aprig, întrebuinţează faţă de prietenul său, care se lăsa mai greu convins, expresii brutale. Il tratează de leneş, de apatic, numai ca să-l ambiţioneze şi să-l facă să iasă din mediul în care lâncezea la Aix.

Fig. 218. — *Cézanne: Punerea în mormânt. (1861)*

In fine, Cézanne reuşeşte să-şi convingă părintele şi împreună cu acesta porneşte spre capitală, în 1861. După înnapoierea la Aix a tatălui, cum Zola era destul de ocupat ca să-şi câştige existenţa, Cézanne se simte foarte singur, neliniştit, şi nu are decât un singur gând: să se întoarcă în Sud Incă o probă despre natura sa ciudată şi capricioasă Zola nu înţelege nimic „devant les changements de conduite si peu prévus et si peu raisonnables", cum scrie unui prieten. Il găseşte „raide et dur sous la main; rien ne le plie, rien ne peut en arracher une concession. Il ne veut même pas discuter ce qu'il pense, il a horreur de la discution". La un argument contrar, „il s'emporte sans vouloir examiner". Firea violentă şi irascibilă a lui Cézanne apare în orice împrejurare Zola la Paris e un luptător şi un muncitor. Prietenul său lucrează şi el, cu neplăcerile de care am vorbit, cu gândul mereu la Aix. Astfel, el frecventează Academia

elveţiană, „L'Académie Suisse", unde găseşte modele vii, după care desenează. Stagiul în Académie Suisse, este cât se poate de important: aici se naşte prietenia cu Pissarro, faţă de care Cézanne se va simţi legat toată viaţa. Se descurajează însă repede. Susceptibil şi irascibil, se întâlneşte cu prietenii, dar la cea mai mică contradicţie se desparte de ei, aşa încât Zola poate spune despre el într'o scrisoare: „Paul peut avoir le génie d'un grand peintre, il n'aura jamais le génie de le devenir", frază în care se găseşte în germene părerea romancierului despre pictor, aşa cum ea va apărea în romanul „l'Oeuvre", de mai târziu.

In sfârşit, în 1863, Cézanne se întoarce la Aix, decis să intre la banca părintească, deci cu gândul să renunţe la pictură. (Toată această parte din existenţa lui Cézanne este în amănunt şi foarte clar expusă de Rewald). Ajuns însă la Aix, este din nou nemulţumit, apucat de dorul artei şi de nostalgia Parisului, cu atât mai mult cu cât Zola continuă să-i scrie şi să-l cheme. Se întoarce în capitală, se înscrie pentru examenul la Şcoala de Arte frumoase şi, natural, e refuzat.

Fig. 219. — *Cézanne : L'Oncle Dominique (1864). (Col. part.)*

Care sunt ideile şi preferinţele lui Cézanne în ce priveşte pictura, la această epocă ?. E un temperament impulsiv şi romantic, fără îndoială. Visează la compoziţii vaste, pline de fel de fel de subînţelesuri. Dintre înnaintaşii lui admira, ca cea mai mare parte dintre pictorii generaţiei sale, pe Courbet şi pe Delacroix. Ultimului singur îi păstrează o mare veneraţie până la sfârşitul vieţii. Adora încă pe Ribera şi Zurbaran, marii pictori spanioli. Chiar şi Rubens îl interesează. Un alt biograf al lui Cézanne, Roger Fry, îl califică în această perioadă de „baroc". Intre „romantic" şi „baroc" ştim că sunt multe trăsături comune, barocul ducând poate şi mai departe, exagerând şi întărind anumite însuşiri întâlnite la romantici, aşa în cât putem fi de acord cu această calificare. Nudul îl obsedează. Tot ce era refulat în el, ca să întrebuinţăm o expresie de psihanaliză, se manifestă violent în nişte tablouri bizare. stranii, în care el însuşi joacă rolul principal: O pictură grea, făcută cu cuţitul, în compoziţii desechilibrate, cu forme exagerate şi disproporţionate. Incă de atunci însă culoarea şi materia de care se serveşte sunt inimitabile. Şi, cum această însuşire de colorist se va accentua cu timpul în aşa măsură, încât în ultimele tablouri putem cu adevărat să-l considerăm

ca pe unul din cei mai mari mânuitori de culori pe care i-a avut arta, este util să ştim că ea apare de cu vreme. Alături de aceste tablouri bizare, el face portrete, în acelaşi fel pictate din punct de vedere tehnic, dar mult mai acceptabile, fiindcă se apropie mai mult de realitate şi denotă un simţ de observaţie, o pătrundere a caracterelor distinctive ale modelelor, cu totul remarcabile.

In 1866 este refuzat la Salonul oficial, împreună cu ceilalţi impresionişti şi — detaliu în care iarăşi apare caracterul dârz al lui Cézanne — el nu se mulţumeşte să părăsească sala cu tablourile sale, ci scrie o scrisoare de protestare directorului artelor din Paris, la care acesta, evident, nu răspunde. Cézanne trimite o altă scrisoare, care s'a păstrat în forma originală. In această vreme el se împrietenise cu impresioniştii adică cu Pissarro, Renoir, Bazille, Manet. Discută apoi deseori cu Zola, încât putem presupune astăzi că părerile pe care romancierul le exprimă în apărarea impresioniştilor şi mai ales a lui Manet au putut să-i vină din discuţiile cu Cézanne şi cu ceilalţi, căci se vede în ele o competenţă pe care Zola nu credem să o fi avut mai înainte.

Fig. 220. — *Cézanne : Garçon accoudé (1869) (Col. part.)*

Vara o petrece la Aix, unde face portretele membrilor familiei sale şi decorează pereţii casei din Jas de Bouffan. Astfel, ajungem cam la 1870, anul războiului dintre Franţa şi Germania. Care sunt operele mai însemnate din această perioadă? Una este chiar o decoraţie pentru sala din Jas de Bouffan. In bătaie de joc el scrisese în josul acestei picturi nu numele său, ci pe cel al lui Ingres. Este cea de a treia dintr'o serie de patru, figurând cele Patru Anotimpuri. Nimic în această lucrare nu ne-ar face să presupunem evoluţia splendidă luată mai târziu de arta lui Cézanne (Fig 217).

La mise au tombeau (Fig. 218), este ceva mai individuală, în fond, o schiţă. în care se ghiceşte influenţa pictorilor spanioli Ribera şi Zurbaran, pe care Cézanne nu-i cunoştea, decât prin ceeace văzuse poate de ei la Paris şi de sigur prin ilustraţiile din revistele ce se găseau atunci în familia sa. Ne dăm seama de energia, de vigoarea

neobișnuită cu care poartă pensula, mai ales fiind vorba de un începător, calitate ce apare chiar dela primele lucrări.

L'oncle Dominique este un portret și dintr'odată ne găsim în fața unei opere cu mult mai interesantă și mai personală (Fig. 219). Nu mai avem aface cu amintirea lui Ribera și Zurbaran, ci cu cea a lui Courbet. Dela acesta îi venea lui Cézanne maniera largă și hotărîtă, aproape brutală, de a întinde culoarea cu cuțitul. In câteva trăsături el obține tot ce dorea. Pasta, așternută în straturi groase, îți dă chiar impresia că a trebuit să curgă, așa a fost de abundentă Ne aflăm fără îndoială în fața unui artist, pentru care evocarea unui

Fig. 221. — *Cézanne : La Tentation de Saint Antoine* (*Col. part.*)

volum și a reliefului sunt calitățile esențiale într'o pictură. *L'oncle Dominique*, din 1864, e o lucrare demnă de un mare pictor.

Mai interesant poate este un portret de copil, *Garçon accoudé* (Fig. 220), care poartă o dată mai târzie cu 3 ani. Siguranța și simplicitatea cu care sunt evocate volumele s'au accentuat. Nu numai în trăsăturile feței, unde așa de frumos a isbutit să ne dea impresia rotunjimei frunții, care se încovoaie spre tâmple, intrând sub păr, în volumul nasului, al pomeților obrazului, dar în mâna pe care e rezemat capul : în două sau trei trăsături el a isbutit să deseneze un racursiu, din cele mai dificile.

Și acum să trecem la o serie de tablouri din cele ciudate, cele care ne dovedesc că Cézanne se găsea sub puterea unei obsesii apăsă-

toare a femeii ca sex şi a amorului fizic. Sunt scene dramatice, ca în *l'Enlèvement*, în care un bărbat gol, duce în braţe o femee tot goală. Femeea e leşinată; bărbatul o strânge cu putere, ca şi cum ar fi robit-o cu forţa. Această idee de putere ce se exercită violent asupra unei fiinţe mai slabe, în vederea actului dragostei, e un sentiment lcare-l stăpâneşte pe Cézanne aşa de mult, încât în alte tăbouri ea va apărea într'o formă încă şi mai teribilă, ca, de pildă, în *Le meurtre*, un exemplu de sadism sexual exprimat cu o brutalitate

Fig. 222. — *Cézanne : L'Idylle 1870) (Col. part.)*

de imaginaţie şi cu o furie picturală de neînchipuit. Din punct de vedere al sentimentului dela care o pornit, ne dăm seama că e în linia celui mai sus analizat şi ieşit din închipuirea unui om aprcape anormal, chinuit de gânduri turburi. Sau încă în *Tentation de Saint Antoine*, vechea temă,dar nicăeri tratată cu puterea, cu groaza inspirată de tentaţia femeiei, ca de Cézanne (Fig. 221).

Tot aşa de curioasă este compoziţia întitulată *Idille* (Fig. 222). Şi ea face parte din seria celor considerate ca baroce sau romantice şi nu este exclus ca să fi fost sugerată de vre-o pictură a lui Delacroix. Artistul însuşi. în mijlocul unui peisaj, e înconjurat de femei goale, imaginea goală a femeiei care se oferă fiind, cum am spus, o obsesiea sa din

acea perioadă. Tablou, ca şi cele din aceiaşi categorie, interesant ca document, dar pe nedrept pus prea sus în admiraţia amatorilor, incontestabil inferior comparat cu portretele şi naturile moarte din aceiaşi perioadă.

* * *

Am cercetat, în paragrafele precedente, copilăria, anii de formaţie şi debutul de pictor al lui Cézanne. Producţia lui, tendinţele ei, felul lui de a se realiza ne sunt cunoscute până către 1870. La această

Fig. 223. — *Cézanne: Natură moartă (1870) (Col. part.)*

dată firea artistului, în trăsăturile ei dominante, impulsiile sale adânci, idealul său, scopul la care tinde prin manifestările sale şi la care va tinde şi de atunci încolo, atitudinea sa de pictor, cu alte cuvinte, dacă nu ne sunt pe deplin lămurite, se pot totuşi presupune şi ghici. Incă de atunci, îl simţim oarecum dublu. Uneori el se lasă târât de latura sa „barocă", adică romantică, cum a fost denumită, de adâncurile mai turburi, însă irezistibile ale firei sale, în compoziţii care ţâşnesc confuze dintr'o imaginaţie aprinsă (fantasmagorică o numeşte Rivière) şi în care se frământă trupuri de oameni goi, bărbaţi şi femei, în acţiuni violente şi bizare. Alteori este atras de portret, de fizionomia celor din jurul său, pe care o cunoaşte în cele mai expresive detalii şi pe

care se crede capabil să o evoce în tablouri obiective, mai aproape de realitate, aşa cum o cerea genul portretului, însă printr'o tehnică largă, suculentă, de impulsiv, într'o pastă pusă cu cuţitul, aşa că fiece mişcare a mâinii a rămas oarecum imprimată în tablou, ca la scluptori. Şi într'un caz, şi într'altul, valoarea picturi îi vine dela sentimentul plastic, cu care a fost construită, dela coloritul său inimitabil.

Courbet şi Manet nu sunt străini de acest fel de a picta al lui Cézanne. Tablourile din această perioadă se prezintă în genere într'o armonie sombră de culori; iată un detaliu, pe care trebue să-l reţinem, fiindcă el se va modifica cu timpul.

Tot atunci Cézanne efectuiază primele sale naturi moarte; motivul acesta va juca un rol imens în opera sa. Nimeni, nici chiar

Fig. 224. — *Cézanne : Natură moartă cu pere* (*Col. part.*)

cei mai aprigi detractori ai pictorului, n'au îndrăsnit să-i nege autoritatea de mare maestru în acest gen, ca de pildă în *Nature morte à la bouilloire* (Fig. 223), *Nature morte aux poires.* (Fig. 224).

In 1870, legătura dintre impresionişti şi Cézanne era de mult împlinită. Teoriile grupului îi erau familiare. La Academia Elveţiană, pe care o frecventau şi impresionistii, se stabilise o prietenie durabilă între tânărul provensal şi unii dintre pictorii de vârsta sa, în special cu Pissarro. Din când în când, hirsut, cu capul său de asirian (cum îl califică tot Rivière, care l-a cunoscut în această vreme), cu ochii extraordinar de pătrunzători, neglijent îmbrăcat, irascibil, absolut şi peremptoriu în credinţele sale, Cézanne îşi făcea apariţia şi la Café Guerbois sau prin ateliere. Este de notat că, în unele din aceste ateliere, Zola îi serveşte de introductor fiindcă, de mai multă vreme stabilit în Paris, acesta îşi făcuse amici printre unii artişti. Pentru Manet, Cézanne simţise o vie admiraţie la început, dar ea se va

răci cu timpul, pe de o parte din pricina analizei ce Cézanne exercită asupra lui însuşi, ca artist, analiză ce-l conduce fatal la un alt fel de a înţelege pictura; pe de alta din pricina evidentei diferenţe de temperament, ca om, şi de educaţie, între el şi acel desăvârşit parizian, un adevărat gentleman, care era Manet. Orgolios şi timid, Cézanne reacţionează printr'o atitudine de bravadă, ce se traduce adesea printr'o afectaţie de grosolănie, care se pare că nu era în natura lui obişnuită. Aceasta îi venea din nevoie de a părea independent, şi bine înţeles, scandaliza pe interlocutorii săi. Este o manieră, pe care artistul o adoptă şi în alte ocazii, când se simte în contradicţie cu mediul în care se găseşte, sau când, teama se de om slab, de a nu sfârşi prin a fi dominat, de a i se pune „le grappin dessus", îl obligă să atace ca să se apere, după cum credea el.

Legătura cu impresioniştii constitue o fază importantă în cariera lui Cézanne prin acţiunea ce exercită asupra acestuia şi prin reacţiile ce determină în el. Să ne oprim puţin asupra ei Trebue să constatăm dela început o mare deosebire între acesta şi ceilalţi. Fiecare artist din grupul impresionist se formase, am putea spune, în Paris, în contact cu muzeele. cu atelierele, cu expoziţiile. Chiar atunci, când ei veneau din provincie, când îşi petrecuseră o parte din viaţă departe de capitala Franţei, atingerea lor cu viaţa pariziană era de o dată mai veche de cât cea al lui Cézanne. Ei copiază adesea la Luvru. Ne aducem aminte, de pildă, ce important rol jucase în viaţa lui Manet copiile după artiştii mai însemnaţi, din marele muzeu francez. Monet cunoscuse de aproape pe Jongkind şi pe Boudin. Toţi fuseseră atraşi de arta lui Corot şi o admiraseră.

In provincia sa, Cézanne îşi păstrează intact, virgin de orice atingere, spiritul şi felul de a se exprima. Ideia aceasta, care poate lămuri multe, atunci când cunoaştem şi pătrundem prin analiză arta şi idealul artistic al maestrului, este excelent formulată de René Huyghe, în volumul său, despre care a fost vorba (p. 22): „Un grand fait domine la formation de Cézanne: à aucun moment il n'a reçu un enseignement, une technique, des méthodes. Cette lacune fera sa faiblesse et sa grandeur".

La început, entuziast, cum era din fire, şi pătimaş, oridecâte ori era vorba de o chestiune estetică, Cézanne este uimit de noutatea principiilor tovarăşilor săi, de efectele uimitoare ce aceştia obţin, mai ales în genul peisagiului sau atunci când interpretează scene cu personaje multiple, care se petrec în mijlocul naturii. Pe de altă parte, atitudinea publicului, a acelui nechemat vizitator obişnuit al expoziţiilor, ca şi a acelora care se pretind priceputi, a criticilor de artă, profund nedreaptă faţă de impresionişti, îl revoltă. Astfel, dintr'un sentiment de dreptate, el le acordă prietenilor săi toată încrederea şi dragostea sa. Nu-şi dase încă seama că felul său de a concepe pictura este diametral opus de al acelora. Pe acea vreme, mai ales „le plein air" îl atrăgea. El scrie, de pildă, în 1866 o scrisoare din sudul Franţei, lui Zola, care se afla la Paris (scrisoarea reprodusă de Rewald, pag. 146): „Tous les tableaux faits à l'intérieur, dans l'atelier, ne vaudront jamais les choses faites en plein air. En repré-

sentant des scènes du dehors, les oppositions des figures sur le terrain sont étonnantes et le paysage est magnifique. Je vois des choses superbes, et il faut que je me résolve à ne faire que des choses en plein air".

Şi, în adevăr, asociat cu ei, cu tot entuziasmul de care era capabil, el participă la manifestările lor publice. Cum pictează pe vremea aceea puţine peisaje — este vorba de perioada din nainte de 1870 — nu prea are ocazie de a-şi pune la încercare credinţele, de a-şi da seama de contradicţia dintre felul său de a se „realiza", cum zicea el, şi cel al celorlalţi impresionişti.

Intre acestea, viaţa lui, destul de neplăcută din anumite puncte de vedere şi destul de neliniştită, devine încă mai plină de peripeţii, printr'o împrejurare banală, dar care în viaţa unui tânăr ţine un loc destul de însemnat. Am vorbit în cele precedente de timiditatea, de teama chiar, pe care Cézanne o simţea în faţa femeii. Dar, din contactul său cu modelele, cum se întâmplă adesea, se naşte o legătură; iar din această legătură, tot aşa de natural, se naşte un copil. La venirea pe lume a fiului său, Cézanne este îngrozit. Necruţătoare îi apare imaginea tatălui său, de care s'a temut toată viaţa. Cum să procedeze, ca la Aix să nu se ştie, mai zîntâiu că are o prietenă şi, al doilea, mai grav, că are şi un copil? Existenţa lui se complică într'un chip extraordinar. Bătrânul aude anume svonuri, surprinde unele scrisori. Cézanne este nevoit să nege evidenţa, să invoace mărturia prietenilor, complicaţie care apasă în chip penibil asupra vieţii şi asupra activităţii din această vreme.

In 1870 isbucneşte războiul franco — german. Cézanne avea atunci 31 de ani. Normal ar fi fost să plece pe front cu ceilalţi tineri de vârsta sa. Insă, pe vremea aceea serviciul militar nefiind obligatoriu, ca astăzi, el nu făcuse armata. Când am vorbit de impresionişti, în prima parte a acestui volum, am văzut că ei se împart în două categorii: unii care, după concepţia noastră de azi, îşi fac datoria de Francezi, alţii care nu şi-o fac. Intr'un fel cam desinvolt am putea spune, ultimii fug în Olanda sau în Anglia, pe când tovarăşii lor se înscriu ca voluntari, şi unii, ca Bazille, mor pe câmpul de luptă. Cézanne se găseşte în provincia sa, din sud oare cum la adăpost. Când simte că ar putea să-i vie rândul să fie recrutat, se ascunde. Biografii lui, care de multe ori n'au decât o idee: să facă din el un om cu cât mai multe virtuţi, trec uşor asupra acestui episod, iar unii din ei caută chiar să-l justifice. In realitate, el era, cum am spune astăzi cu un cuvânt puţin cam aspru, un dezertor. Se pare chiar că aşa l-au considerat şi autorităţile şi că în consecinţă un jandarm s'a prezentat la mama artistului. Intrebând unde este Paul, aceasta ar fi răspuns că nu ştie, deşi el sta ascuns într'un sat în apropierea oraşului Marsilia. Episod ciudat, care nu face de loc cinste lui Cézanne. Dar, să nu uităm, când vorbim de artişti, de multe ori ei se comportă în împrejurările ordinare ale vieţii altfel de cât un om normal şi obicinuit. Dealtfel, vom avea ocazia tratând tocmai această perioadă, să facem cunoştiinţă cu multe mari personalităţii de pictori, a căror viaţa este departe de a fi cea a unui om complet

echilibrat. Este evident că balanța spiritului nu este calitatea de căpetenie nici a lui Cézanne. Iar un van Gogh este de-a dreptul un dezechilibrat. Prin urmare, ideile noastre, nu vreau să le zic burgheze, dar obicinuite, trebue să le lăsăm la o parte, când judecăm temperamente atât de excepționale și prin aceasta atât de diferite de cele ale restului muritorilor.

Știm că războiul dela 1870 se termină cu așa numita perioadă a Comunei. Comunarzii deoparte, cei contra Cumunei de altă parte, se luptă și sfâșie Franța. Cézanne, în timpul acesta se găsește în siguranță, dacă nu lipsit de neliniște, fiindcă neliniștea era oarecum una din trăsăturile fundamentale ale caracterului său, dar în orice caz destul de satisfăcut într'un fel, căci era în provincia sa natală și putea să lucreze. După ce se termină și cu războiul, și cu mișcarea Comunei, revine la Paris, reia contactul cu impresioniștii și în special cu Pissarro, față de care simte nu numai o afecție foarte caldă, ci chiar o admirație deosebită. Se instalează, prin 1872, când la Auvers, când la Pontoise, tocmai ca să fie împreună cu acesta.

Ce constatări face Cézanne în urma acestui contact, așa de intim, cu impresioniștii și, în special, cu Pissarro? Pe deoparte că temperamentul calm, realist, al impresioniștilor, printre care cel mult se găsea un intelectul sceptic și mizantrop ca Degas, este cu totul altul decât temperamentul său înflăcărat. Iată o concluzie la care Cézanne, foarte curios de analize psihologice, a fost obligat să ajungă. Deci, deoparte firea prietenilor săi, atitudinea lor în fața vieții și a naturii, de altă parte a sa proprie, cu imaginația ce dramatizează, cu impulsiile sale năvalnice, în care visul erotic ținea locul principal, cum am arătat în cele precedente. Punct de plecare, care îl conduce la altă constatare, aceasta în legătură cu felul lor respectiv de a „realiza", adică de a înțelege arta: La impresioniști o ușurință suverană de expresie; la el luptă, chin, stângăcie ca desenator, o pictură în care „chaque touche lui cause une véritable angoisse", cum spune Coquiot, unul din biografii lui, „une peinture arrachée à ses entrailles".

Dar contactul cu impresioniștii nu-i este absolut nefolositor. Din acest contact, mai ales din prietenia și conversațiile zilnice cu Pissarro, îi vine lui Cézanne dragostea pentru motivele dela țară. De aceea el se simte așa de bine în societatea aceluia, încât rămâne alături de el timp de doi ani, ani decisivi pentru formația sa, atât din punctul de vedere al teoriilor estetice, cât și din cel al execuției. Pentru a-și însuși felul de a picta al lui Pissaro, el îi copiază chiar tablourile. Putem măsura cât de departe mergea dragostea admirativă a lui Cézanne pentru amicul său, dacă, de aproximativ aceeași vârstă și legați printr'o camaraderie desăvârșită, el nu se găsește de loc înjosit să execute aceste copii, din care unele, purtând data 1872, au apărut în diverse expoziții ale operei lui Cézanne. Atitudine de omagiu, pornită evident din admirație și extrem de interesantă, pentru că ea ne dă cheia unor anumite trăsături sufletești ale lui Cézanne. Din copiile după Pissarro, ceea ce însemnează un contact încă și mai intim cu felul de a se exprima al acestuia, rezultă o schimbare esențială în coloritul prietenului său: renunțarea la tonurile închise și adoptarea

tonurilor clare. Dar nu numai paleta se modifică, ci şi execuţia: din febrilă, cum fusese până atunci, ea devine lentă; iar materia, din groasă şi împăstată, devine subţire, cu reveniri neîncetate în straturi extrem de fine ton peste ton, aşa încât fiecare detaliu dintr'un tablou se prezintă ca un fel de stratificare savantă de tuşe suprapuse, care s'au uscat cu încetul şi au căpătat o consistenţă de agată. Din această perioadă, tabloul cel mai cunoscut, din care mai ales putem trage concluziile exprimate mai sus, este cel aşa de des reprodus: *La maison du pendu*. (Fig. 225).

Tot atunci Cézanne se serveşte de reprise necontenite. Am

Fig. 225. — *Cézanne: La maison du pendu (Luvru).*

văzut cât de entuziast vorbise el până atunci de execuţia în mijlocul naturii, de „plein air". Cu felul său lent de a se exprima, el nu se poate însă mulţumi numai cu şedinţele de afară; el reia acasă tabloul şi-l complectează, „revenind" asupra fiecărui detaliu, graţie memoriei prodigioase a culorilor, pe care o poseda.

Dar nimeni, mai mult ca el, nu-şi raţionează felul de a se exprima, el, pentru care, în pictură, ochiul nu este nimic, fără judecată („dans l'art il y a l'oeil et il y a le cerveau"). Astfel, tot reflectând asupra picturei, el ajunge la concluzii cu totul altele decât impresioniştii. Pentru aceştia, esenţialul într'o operă era să prindă ce este schimbător şi fugitiv în natură, ca şi în aparenţa persoanelor. Toată maniera lor de a picta era o perfecţionare a mijloacelor expresive, întru acest scop. Pentru Cézanne, din contra (Novotny a văzut bine această trăsătură, în introducerea pe care o face la studiul său

asupra lui Cézanne). ceea ce contează nu e ce se schimbă ci ceea ce perzistă într'un motiv. fie el peisaj, natură moartă sau portret. In tablourile sale, mai ales de atunci încoace, aerul nu circulă ca la impresioniști, lumina e uniformă, norii nu se plimbă, frunzele nu se mișcă. O imobilitate stranie până și în figurile personagiile din epoca de maturitate, o rigiditate de mască, o lipsă totală de expresie în sensul obișnuit. iată ce ne izbește în ele Omul este tratat aproape ca o natură moartă, peisajul refăcut acasă din memorie, iar natura moartă, ca să reziste la ședințele infinite, la revenirile succesive la care o supune artistul, este pictată de multe ori după flori și fructe artificiale. Iată deci un al treilea motiv pentru care Cézanne se desparte de impresioniști.

Dar, mai putem găsi și altele: de pildă, una din cauzele care îl duce la aceste hotărîri, este de o natură cu totul neașteaptă și ține de caracterul fantasc al artistului. Știm că salonul impresioniștilor era ocazie de aprecieri sgomotoase, de glume nesărate, de râsete și de fel de fel de spirite neghioabe, pentru cea mai mare parte din public. Acest lucru, nu numai că îl scandalizează, dar îl intimidează pe Cézanne. El nu poate suporta să fie obiectul unei astfel de atitudini din partea vizitatorilor. cu atât mai mult cu cât, dacă citim dările de seamă ale timpului, tocmai asupra lui, cu o insistență diabolică, se făceau cele mai crude glume; iar mulți ajungeau la concluzia, exprimată poate cu expresii ceva mai îndulcite, că ne găsim în fața unui adevărat nebun. De aceea Cézanne nu are de cât un gând: să reușească a fi admis la salonul celălalt. la cel oficial. Este adevărat că pe acest salon el îl numea ironic: „le salon de Bouguereau". Totuși, idealul său. dorința sa persistentă, nu numai la această dată, dar chiar în epoca maturității sale, era să ajungă să fie primit acolo. Și nimeni nu i-ar fi făcut o mai mare plăcere, de cât ușurându-i acceptarea unei lucrări din partea juriului. De fapt, unul din prietenii lui intimi i-a făcut această plăcere, Guillemet, care se întâmpla să fie membru al juriului Era pe atunci obiceiul, la Salonul din Paris, ca fiecare membru al juriului să salveze, așa zicând, unul din tablourile refuzate, adică să-l ia sub garanția lui și să-l expună totuși. Guillemet a făcut acest lucru pentru Cézanne: i-a salvat o operă. Și astfel artistul a avut satisfacția să fie primit la Salon, dar neplăcerea de a se vedea așezat în așa fel, în cât nimeni să nu-i poată vedea lucrarea. In catalogul Salonului el a trebuit însă să se declare elevul lui Guillemet, spre a justifica acțiunea acestuia. Este prima și singura dată, când Cézanne se găsește la „Salonul lui Bouguereau".

Expunând cu impresioniștii Cézanne se oferă ca o victimă sigură a ironiilor și sarcazmelor. Totuși, el persistă în această hotărîre până la 1877, ultima expoziție impresionistă la care participă. De atunci încolo se desparte cu totul de ceilalți, le întoarce spatele, păstrând cu ei numai slabe legături de camaraderie. In această epocă, el, natură așa de curioasă, care trecea dela descurajeri teribile la o încredere în sine fără margini, scrie mamei sale (1877): „Je commence à me trouver plus fort que tous ceux qui m'entourent et vous savez que la bonne opinion que j'ai sur mon compte n'est venue qu'à bon

escient. Je fais vrai et savant". Notă cu adevărat interesantă pentru a cunoaşte părerea lui Cézanne despre el însuşi.

Cam tot în această epocă, către 1874, el făcuse cunoştinţa unui negustor de tablouri, le père Tanguy, ce va juca un rol de seamă în viaţa lui Cézanne. Le père Tanguy, negustor de culori, vindea însă şi pictură. El devine singurul element de legătură între Cézanne şi clienţii acestuia, de vreme ce nici o expoziţie oficială nu-i primea operele, iar cu impresioniştii nu mai vrea să aibă nimic comun.

In preajma anului 1880, Cézanne se găseşte în plină maturitate. Executase un număr important de tablouri, de care putea fi mulţumit, îşi găsise stilul, îşi făurise maniera, ştia deci la ce fel de artă poate aspira şi cu ce mijloace o poate realiza. De impresionişti se despărţise pe încetul şi fără sgomot. Amintirea ui Pissarro îi era şi-i va rămâne scumpă. Ani în urmă, cu ocazia unei expoziţii, la Aix, ca un omagiu adus celui lângă care-şi petrecuse o parte din anii rodnici ai formaţiei, în 1894, el se declară „elev al lui Pissarro". Faţă de Claude Monet persistă să aibă admiraţie, mai ales pentru „ochiul" acestuia, pentru calitatea organului lui de percepţie, în stare de a descompune lumina şi culoarea şi apoi a le recompune cu măestrie, într'un tablou. Pentru impresionism, ca doctrină, de aici încolo n'are decât cuvinte de blâm. Conversaţiile sale cu Vollard şi cu Gasquet sunt pline de cele mai puţin măgulitoare aprecieri asupra principiilor foştilor săi camarazi, „la bande impressionniste", cum o numeşte el.

Deşi părinte al unui băiat şi, dela o vreme, însurat cu fosta sa prietenă, în 1886, el continuă acelaşi fel de viaţă, de unul singur, am zice cu o expresie ceva mai familiară. Este tot aşa de boem ca şi în trecut: neglijent ca înfăţişare, cu vestmintele aproape în desordine, purtându-şi arsenalul de pictor din loc în loc, la Paris, unde vizitează uneori şi pe „père Tanguy", în împrejurimi, adică la Pontoise şi Melun, la Aix, la Estaque, un mic sat nu departe de Marsilia. Acest fel de a fi, mai ales în micul oraş provensal, nu-i atrage nici simpatie, nici consideraţie. Dar atitudinea concetăţenilor săi nu-l mişcă. Nu trăeşte decât pentru artă. Căutarea motivului, care în cariera lui Cézanne joacă un rol aşa de important, redarea acestui motiv, după ce a fost găsit, în acea stare de spirit în acelaşi timp exaltată, ca simţire, şi plină de stăpânire de sine, de răbdare, în momentul în care îşi caută mijloacele de realizare, sunt nu numai singurele sale mulţumiri, dar adevărata sa raţiune de a fi. Toată energia sa fizică şi spirituală, toate forţele sale vii sunt îndreptate în acest sens. Pictura devine pentru el o patimă oarbă şi chinuitoare, care pune cu totul stăpânire pe fiinţa sa Toţi câţi l-au văzut atunci şi de atunci încoace o confirmă. Retras, singuratec, având cu ceilalţi, foarte puţini, numai contactul absolut necesar, el pictează sau, când nu pictează, reflectează asupra picturii. Amintirile sale, experienţa sa îl ajută ca să-şi făurească acel crez, pe care, pe deoparte prin operă, pe de altă parte prin grai sau scris, îl transmite generaţiei ce va veni după dânsul.

„Têtu devant un paysage comme devant un problème à résoudre", ne spune unul din biografi, pictează mai întâiu, cum am văzut, într'o pastă groasă, suculentă, ca şi cum ar sculpta formele, „le-ar construi cu mistria", după unul din critici, care-şi bate joc de maniera lui. Când tabloul e reuşit, ca cele pe care le cunoaştem din cele precedente, impresia ce lasă asupra privitorului e puternică, ca de ceva definitiv, pe care nimic nu-l poate schimba ori altera. Alteori, cu toată frumuseţea coloritului, pânza e greoaie, naivă, informă (*Le Pacha*, de pildă, Fig. 226). După 1880, pictura sa se modifică, e din ce în ce mai fluidă, mai transparentă, lucrată ca o acuarelă, adică în pete mari de culoare,

Fig, 226. — *Cézanne : Le Pacha (Col. part.)*

printre care apare fondul pânzei, şi e obţinută prin reveniri succesive, cu o materie diluată, de tonalitate francă, adică în culori foarte vii, peste care revine uneori cu glasiuri. Notele dominante sunt roşul şi verdele, pentru vibraţiile de lumină, adică pentru ceeace sugerează corpurile solide, albastrul pentru a indica aerul în care sunt scăldate obiectele şi a evoca depărtarea. Această diviziune a tonurilor, de care se serveşte C é z a n n e, în calde (roşul şi portocaliul sau complimentara roşului, verdele) şi reci, (albastrul) este unul din principiile esenţiale ale esteticii cézanniene. (*L'Estaque*, Fig. 227). Pictorul consideră că o pânză, pentru a ne da impresia de armonie, trebue să participe dela aceste două grupuri de culori contrare, care se completează într'un chip fericit. Din ce în ce modelarea planurilor e înlocuită cu un fel de valuri colorate, care se propagă într'un ritm savant, căutat

cu mare pătrundere de Cézanne, ceeace el numeşte „modularea" tonurilor. Expresia este luată din muzică şi reprezintă trecerea dela o tonalitate la altă tonalitate, după anume regule, până se revine la tonalitatea iniţială. Tot aşa un ton cromatic se va trece prin diverse nuanţe, se va armoniza cu tonurile complimentare şi cu cele vecine, până ce va ajunge să exprime adâncimea, depărtarea, aerul ce circulă, desişul frunzişului, volumul solid al corpurilor şi raportul dintre ele. (*Paysage d'hiver*), 1878, (Fig. 228).

Este de adăugat că această modulare este metoda de care se ser-

Fig. 227. — *Cézanne : L'Estaque (Col. part.)*

veşte Cézanne în lucrările sale cele mai reuşite. El, care trece totuşi drept unul din pictorii cei mai îndemânateci pentru a sugera volumul, adică relieful lucrurilor, — în care calitate el este opus impresioniştilor, ce aveau reputaţia de a fi disolvat forma — şi care uneori conturează destul de energic, adică scoate în relief silueta (cum am văzut în câteva din naturile moarte raproduse mai sus), alteori însă, spre sfârşitul vieţii, adică în acea perioadă în care ajunsese să-şi construiască un crez estetic, el renunţă la contur sau îl deviază după anumite regule, care-i sunt personale. Face astfel ca un obiect să nu se limiteze, ci să se continue,

să se contopească, aşa zicând, cu obiectele vecine, tocmai prin acea modulare de tonuri, la care făceam aluzie. Acest fenomen apare mai ales în naturile moarte dela sfârşitul vieţii. In alte opere ale lui Cézanne, — natura moartă sau peisajul, peisajele mai ales în care sunt arbori şi clădiri — el se serveşte de această modulare şi renunţă voluntar la un contur rigid, care, după socoteala lui, ar circumscrie prea violent formele din natură şi prin aceasta ar falşifica armonia coloristică, picturală şi decorativă, a tabloului.

Intre 1880 şi 1896, viaţa lui Cézanne rămâne aceeaşi în esenţă,

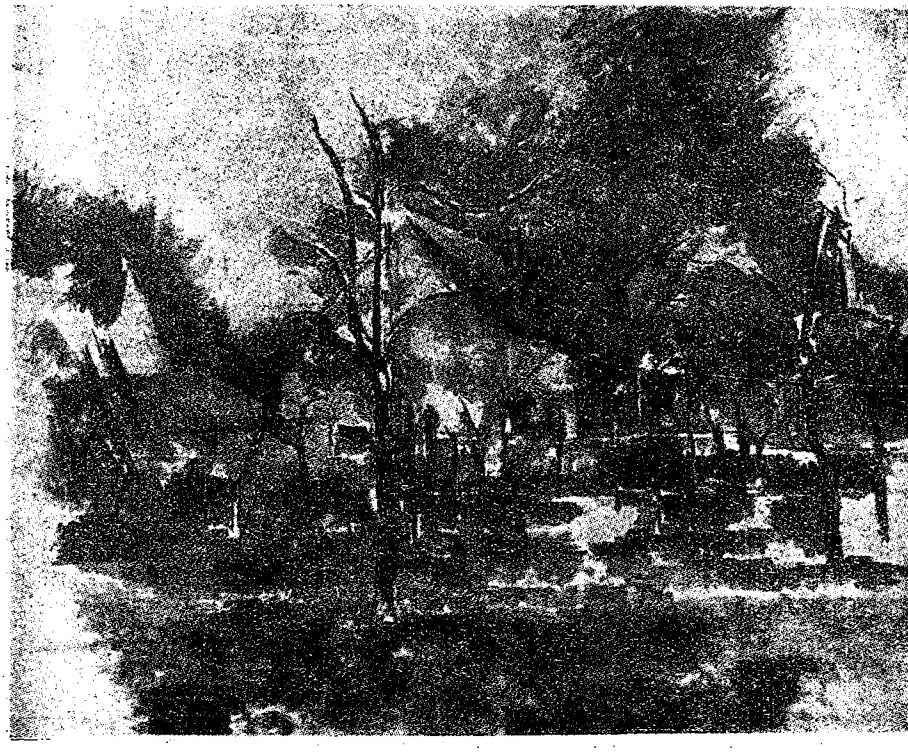


Fig. 228. — *Cézanne : Paysage d'Hiver.*

cu toate schimbările produse de căsătoria sa, la 1886; de moartea tatălui său în acelaşi an, care îi lasă o avere însemnată de cea a mamei sale, ceva mai târziu, în 1896, moarte care are drept consecinţă vinderea proprietăţii la Jas de Bouffan. Mai ales această vânzare îi provoacă o mare durere, căci aici se găsise el în elementul său favorit, separat de toată lumea şi în acelaşi timp în mijlocul unor vederi din natură, pe care le cunoştea şi le iubea. Această decepţie are repercuţii asupra vieţii sale, căci durerea aceasta se însoţeşte cu altă mare nemulţumire, acea de a se vedea în romanul prietenului său cel mai bun până atunci, o prietenie frăţească am putea spune, în romanul lui Zola

„l'Oeuvre", nu numai neînțeles de acesta, dar considerat deadreptul ca un „ratat", care s'a chinuit toată vremea și n'a isbutit să producă nimic viabil.

Din când în când, unul sau altul dintre pictorii mai tineri se apropie de el: van Gogh bunăoară, mai târziu Gauguin, după 1891 alți câțiva, mult mai tineri, atunci când el era definitiv fixat la Aix, de unde nu-și face decât foarte scurte apariții la Paris sau aiurea. Omagiul acesta, pe care pictorii ce-și făceau atunci debutul îl aduc bătrânului maestru din Aix, îl consolează de multe suferințe, de multe dureri în viață. Ne-am dat cred seama, din analiza făcută până acum a temperamentului, a firii lui Cézanne, că el era un orgolios, uneori cu o încredere oarbă în puterile sale, alteori descurajat de te miri ce, atunci când își închipuia că n'a realizat ceeace-și propusese; în orice caz, cineva foarte simțitor la admirația celor din jurul său. De aceea el, omul pe care unii din biografi ni-l descriu ca irascibil, ca violent, ca greu de satisfăcut, gata totdeauna la observații neplăcute sau la atitudini brusce, arată acestor pictori tineri o dragoste părintească, cum vom vedea în curând. Van Gogh însă și Gauguin nu-i plac; lucrul acesta ni-l mărturisește Vollard. Intre naturile explosive și elementare, semănând cu niște forțe deslănțuite ale naturii, de instinctivi și impulsivi, a lui Gauguin și mai ales a lui van Gogh și modul său stăpânit și reflectat de a înțelege arta, erau mari nepotriviri. Dar și van Gogh găsește felul lui Cézanne de a purta pensula „presque timide et consciencieux", „sa touche malhabile, parfois très dure", cum se vede dintr'o scrisoare a lui din 1889.

La Paris, orice tablou de Cézanne provoca sarcasmul publicului. Totuși, către 1890, când acesta ajunsese un om de 51 de ani, în străinătate, numele lui începe a fi pronunțat cu oarecare respect, mai ales printre noile generații de pictori. Astfel, el este invitat să expună la Bruxelles, oraș care, dintr'un anume punct de vedere, are atâtea însușiri comune cu Parisul, în ce privește viața culturală, în cât îl putem considera ca o sucursală a acestuia.

Anul 1895 are o importanță încă și mai mare în viața lui Cézanne. Unul din prietenii impresioniștilor, pictor el însuși și om cu stare, Caillebotte, murise în 1893. El lăsase Statului francez toată colecția sa de tablouri, cu condiția ca ele să intre la muzeul Luxembourg, de unde mai târziu să treacă la Luvru, muzeul Luxembourg fiind, așa zicând, anticamera Luvrului. Comisia care examinează colecția Caillebotte, găsește însă că acolo nu sunt decât orori: impresioniști și Cézanne. In Franța, cum chestiunile de natura aceasta deșteaptă interes în opinia publică, se formează astfel două curente: al celor care spun că se desonorează arta franceză dacă Luvrul primește colecția; al celor care susțin contrariul. Administrația se teme să supere și pe unii, și pe alții, și se ajunge în cele din urmă la o transacție. Deși testamentul spunea formal că tablourile trebuiau să fie primite în bloc, cu asentimentul rudelor lui Caillebotte, se admite ca o comisie, din care, bine înțeles, făcea parte și directorul muzeului Luxembourg, să aleagă pentru acest muzeu tablourile pe care

le credea mai bune, iar restul să rămână rudelor. Evident, printre cele respinse au fost mai ales opere de Cézanne.

In fond, toţi sunt nemulţumiţi cu această soluţie. Dar atât se vorbise de colecţia Caillebotte, prin presă, încât negustorul de tablouri Vollard, care pe atunci era mai ales un om îndrăsneţ, însă necunoscut, ajunge la ideea că o expoziţie Cézanne ar putea avea un mare răsunet. El este sigur de succes, după tot scandalul ce se făcuse în jurul colecţiei Caillebotte. In sfârşit, în 1895, Vollard, fără să fi întâlnit vreodată pe Cézanne, expune 150 de pânze ale maestrului. Expoziţia aceasta creează un fel de revoluţie în lumea cunoscătorilor şi a amatorilor de pictură din Franţa. Ceeace se oferea publicului era cu totul altceva decât ce se putea vedea în Saloanele de primăvară de atunci ale Parisului. Lumea e intrigată, nimeni nu poate trece indiferent în faţa acestor pânze. Nu se mai râde, cum se râsese în expoziţiile anterioare; îşi dă seama oricine că acolo e o mare conştiinţă de artist şi un fel nou de a interpreta motivul pictural. Unul sau altul poate să nu-l admită, dar el reprezintă tot ce putea da mai înalt o personalitate deosebită de toţi ceilalţi, dar care are un cuvânt de spus, şi trebue să-l spună în concertul artei contemporane. Câţiva critici totuşi rezistă. Nu se dau în lături de a califica pânzele lui Cézanne drept „ébauches enfantines et barbares", ca altădată J. K. Huysmans. Artiştii tineri însă sunt entuziasmaţi de ce văd; li se deschid noui drumuri, tocmai în direcţii pe care nimeni nu le parcursese până atunci. Nu numai din punct de vedere al esteticei generale, dar chiar din punct de vedere al tehnicei se produce o profundă schimbare în pictura franceză. Aşa se explică pelerinajul lui Emile Bernard, al lui Maurice Denis, mai târziu al celor doi pictori tineri, Ch. Camoin şi Léon Larguier, la Aix, spre a se întâlni cu autorul acestor prestigioase opere. Ba încă, în 1901, când Cézanne trăia încă, Maurice Denis expune un tablou important, ca un omagiu adus maestrului, ca altă dată Fantin-Latour, omagiul adus lui Delacroix.

In ultimii ani, poate din pricina succesului, poate din pricina contactului cu generaţia mai tânără, faţă de care el are oarecum rolul de iniţiator, Cézanne se schimbă ca aspect; este mult mai îngrijit îmbrăcat, aşa cum ni-l arată fotografiile după 1900: îşi răsese barba, lăsându-şi numai o bărbişe, în cât aproape da impresia unui subofiţer pensionar în civil. Schimbarea era însă mai ales de ordin exterior, căci firea lui rămăsese aceeaşi; iar pasiunea picturii îl stăpâneşte tot atât de imperios până în 1906, când moare.

Povestea morţii sale se găseşte în toate biografiile: ieşise „la motiv", cum zicea el, toamna. E surprins de o ploaie rece şi udat până la piele. Porneşte spre casă, purtând în spate, ca totdeauna, bagajul său de pictor, care era voluminos şi greu. Epuizat de frig, de ploaie, i se face rău pe marginea şoselei. Trece o cariolă, îl ia şi-l duce la Aix. Acolo, se simte din ce în ce mai rău, căci se declară o pneumonie. A doua zi vrea neapărat să mai picteze şi iese în grădina casei; dar este aşa de slăbit, în cât e nevoit să se întoarcă înăuntru. După câteva zile moare.

Nimeni dintre contimporani şi poate din tot secolul al XIX-lea n'a avut asupra pictorilor şi până la oarecare punct asupra întregei arte, o repercuţie comparabilă cu cea a lui Cézanne. De unde-i vine această putere aşa de excepţională? Evident, în parte poate şi din pricina împrejurărilor. Ce curente întâlnim în Franţa, la finele secolului al XIX-lea? (Înţeleg curente de acelea care au trecere asupra publicului). Mai întâiu Academismul. Ştim ce gândeau adevăraţii artişti de învăţătura care se da în şcoale şi de pictura care se primea în expoziţiile oficiale. Apoi, ultimele ecouri ale naturalismului lui Courbet. Insfârşit, impresionismul, aşa cum fusese practicat de cei rămaşi fideli mişcării, cu toate consecinţele acestei fidelităţi De aci, pentru cine nu dorea însă primească totul de-a gata şi fără obiecţii, acuzarea de pulverizare a formelor, de evaporare în efecte coloristice a solidelor din natură, de renunţare la stil, de ridicare a senzaţiei trecătoare la rangul unei baze solide în efectuarea operei de artă, ce se aduce în mod curent impresionismului şi nu totdeanna pe dreptate.

Toată această înşirare de obiecţii era făcută să aibă o mare repercuţie întâi asupra lui Cézanne, care pe multe şi le formulase singur, apoi asupra celor care se considerau oarecum discipolii lui. Despre neo-impresionişti, aceştia au o părere poate şi mai rea. Mai mult chiar decât impresioniştii, ei meritaseră să fie consideraţi sclavii unor senzaţii optice, pornite dela anume constatări, care pot avea valoarea lor în fizică, dar care, aplicate în artă, îi răpesc tocmai partea de spontaneitate, de frăgezime, de sinceritate, cu alte cuvinte şi mai ales, cea de expresie unică a personalităţii, de vreme ce pot fi aplicate de oricine, cu un egal rezultat, aproape ca un procedeu mecanic.

Toate aceste constatări nu sunt intrinsece artei lui Cézanne şi, dacă ne e permis să-l numim astfel, cezanismului. Marele merit al acestuia era că aducea o doctrină şi o operă care, din punct de vedere al execuţiei, al părţii de meserie, deşi cuvântul acesta e mult prea brutal pentru ceeace vreau să înţeleg, se ridică până la o valoare universală, chiar comparată cu tot ce se produsese mai desăvârşit în toată istoria picturii. Cézanne, cu toate obiecţiile ce se puteau face, nu asupra credinţelor sale, ci asupra unor bizarerii, asupra unor neîndemânări din unele opere, poate cele care-l preocupaseră şi-l pasionaseră mai mult în tinereţe, reuşise să picteze, adică să execute în culoare, câteva din tablourile cu adevărat perfecte pe care le cunoaşte arta. Prin ele, el devine egalul în meşteşug al celor mai mari

Să ne oprim puţin asupra teoriilor sale în materie de estetică. S'au afirmat multe, uneori de către oameni interesaţi, (Vollard şi Coquiot). Vom alege numai ce poartă neîndoios iscălitura lui Cézanne şi provine din corespondenţa lui S'a contrazis uneori, ori pare că se contrazice. E o fire impresionabilă, asupra căreia ambianţa şi momentul joacă un rol determinant. Rămân totuşi câteva pricipii solide, care pentru analiza teoriilor sale ne pot servi de călăuze sigure. Mai întâiu asupra metodei. El porneşte dela studiul naturii sau dela amintirea ei, când lucrează în atelier. Un realist într'un fel De aici îi provine interesul pentru ceeace se hotărăşte să picteze, greutatea de a se exprima, încetineala expresiei, grija şi severitatea în alegerea to-

nurilor, a compoziției. „Je continue donc mes études... J'étudie toujours la nature et il me semble que je fais de lents progrès", mărturisește el lui Bernard, cu o lună înainte de moarte. „Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi?" In tot ce pictează el are o atitudine lirică, de sentimental inspirat, exteriorizându-se în efuzii, cum îl descriu prietenii. Pictura este la el ca și o rugăciune, în fața naturii. Inaintea motivului, el e ca un amant în fața iubitei sale; de aceea îl caută cu atâta grijă. „Le paysage se reflète s'humanise, se pense en moi". Ca un savant, el ar dori să-i pătrundă și să-i explice secretul: „peindre l'histoire physique, la psychologie de la terre, la virginité du monde.... Je me sens coloré par toutes les nuances de l'infini... Je

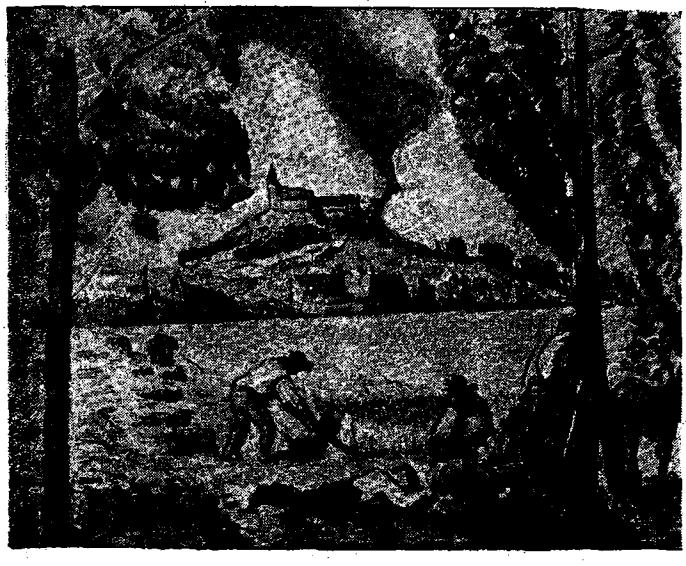


Fig. 229. — *Cézanne: Les Moissonneurs.* (1882) (Col. part.)

ne fais plus qu'un avec mon tableau", spune el lui Gasquet, prin 1895. Această mărturisire conține în ea ceva aproape emoționant.

El însă nu este un simplu instrument înregistrator, ca un adevărat realist. „Peindre ce n'est pas copier servilement, c'est saisir une harmonie entre des rapports nombreux, c'est les transposer dans une gamme à soi en les développant suivant une logique neuve et originale", scria el lui Larguier. In ce scop și cu ce mijloace? „La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d'elle, de ce qui nous apparaît. Notre art doit, lui, donner le frisson de sa durée avec les éléments, les apparences de tous ces changements", adică tomai contrariul de ce doreau și puteau să obțină impresioniștii. De aceea, în vremea când nu rupsese cu totul cu aceștia, el își propune să facă din această doctrină „quelque chose de solide et de durable, comme l'art des musées".

Prin ce mijloace? Printr'o compoziţie strictă şi armonioasă, perfect echilibrată, căutată şi găsită în natură, însă potrivindu-se întocmai cu cele din tablourile marilor rânduitori de figuri şi de peisaje, „redevenir classique par la nature, c'est-à-dire par la sensation". De aici dorinţa lui Cézanne „de faire du Poussin d'après nature", adică, cum spune Huyghe, „réaliser une construction fictive qui se trouve coïncider avec une transcription exacte de la nature". *(Les Moisson-*

Fig. 230. — *Cézanne : Les grandes Baigneuses. (1895—1905)* (Col. part.)

neurs (1882), Fig. 229 şi *Les grandes Baigneuses* (1905) Fig. 230). Apoi, nu printr'o pictură clară sau închisă, căci, în fond, ambele maniere sunt echivalente, „mais simplement par des rapports de tons, par des équivalents plastiques et colorés. Plus ils sont nombreux et variés, plus l'effet est grand et agréable à l'oeil. Contrastes et rapports de tons, voilà tout le secret du dessin et du modelé". De aici concepţia sa particulară despre desen, exprimată într'o scrisoare către Bernard: „le dessin et la couleur ne sont point distincts (de altfel nici impresioniştii

nu ziceau altfel, nici Delacroix); au fur et à mesure que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude".

* * *

In această ultimă parte a studiului despre Cézanne, ne rămâne să clarificăm două chestiuni. Prima: acum când cunoaştem teoriile maestrului asupra picturii, teorii la care am făcut aluzie în cele precedente, să ne explicăm cum ajunsese el să-şi formuleze acele credinţe, rezistente şi cu dârzenie aplicate, pe care le comentează pe larg în nenumăratele scrisori adresate prietenilor şi discipolilor. A doua: care este mersul evolutiv al felului său de a picta, adică al execuţiei sale, în raport tocmai cu principiile estetice, cu experienţa ce câştigă printr'o lungă perioadă de muncă încordată, de practică de toată ziua, ţinând seamă de acea facultate miraculoasă a lui Cézanne de a se observa cu pătrundere şi de a se analiza în cele mai neînsemnate manifestări ale sale.

Un artist reflectat cum era Cézanne, obişnuit, în orele de singurătate, în faţa motivului şi cu pensula în mână, să-şi pună toate întrebările ce se pot prezenta conştiinţei unui pictor, nu e de mirare să fi ajuns la un adevărat sistem estetic, coherent, bine închegat, în baza căruia să poată lua o atitudine. Că acest sistem conducea la ceea ce am putea numi căutarea absolutului în pictură; că pictorul însuşi ne apare ca un „artist al absolutului", cum îl numeşte unul dintre biografii lui, reacţiile şi înlănţuirea de raţionamente, singure, nu-s suficiente spre a ni le explica.

Cézanne este cultivat, meditează asupra lecturilor sale, alese după criterii poate cam ciudate, ca tot ce întreprindea. Ştim bine că avea o admiraţie fără margini pentru Baudelaire şi Verlaine, adică pentru doi poeţi, din care primul era considerat ca un „damné", al doilea ca o figură bizară de boem, de amintirea căreia se legau fel de fel de legende, unele înjositoare, ce circulau în lumea artiştilor; împrejurări care făceau admiraţia pentru aceşti doi poeţi ceva mai de grabă excepţional şi deci cu atât mai meritorie, foarte semnificativă pentru mentalitatea lui Cézanne. El este încă interesat de muzică: se ocupă de aproape cu istoria acestei arte. Nici literatura germană, nu-i este streină. Iată iarăşi o notă din care se poate constata că orizontul său era mult mai larg decât cel al celor mai mulţi confraţi. Printre prietenii săi se găseşte, de pildă, un muzicant german, Morstadt, cu care rămâne în corespondenţă. Graţie acestuia sau poate din pricina legăturilor pe care le avea cu alte medii de artişti, Cézanne ajunge repede la o mare dragoste pentru Wagner, ceea ce iarăşi e un lucru rar în această vreme. Wagner, considerat de marele public şi chiar de profesionişii din vremea sa ca un revoluţionar, compusese o muzică, ce constituia un fel de negaţie a muzicii curente. De aici convingerea multora, convingere ce ni se pare monstruoasă astăzi, că el era un ratat. Cei ceva mai în curent cu viaţa pariziană din timpul celui de al doilea Imperiu, ştim, de pildă de scandalul produs în Franţa de reprezentarea operei Tannhäuser, la

Opera cea Mare, dramă muzicală, care azi a intrat în repertoriul tuturor teatrelor de muzică din lume. Ca Cézanne să prefere pe Wagner, într'o epocă în care acesta era detestat şi neînţeles, iată iarăşi o notă de pătrundere artistică cu totul de admirat. Ba încă, uvertura lui Tannhäuser îl impresionează aşa de mult, încât în epoca lui romantică, adică c-a dela începutul carierei, el compune de mai multe ori un tablou pe care îl intitulează „*l'Ouverture de Tannhäuser*", ca un omagiu adus compozitorului către care se simţea aşa de atras, şi către care publicul fusese aşa de scandalos nedrept. Şi tot ca un omagiu al stimei sale deosebite, el mai compune, cam tot în aceeaşi epocă, un „omagiu către Delacroix".

Cézanne, lărgindu-şi cercul cunoştinţelor, prin aceasta chiar îşi întinde şi mijloacele de informaţie, şi posibilităţile sale artistice. E normal ca el să cunoască în detaliu şi pe Balzac şi, din opera acestuia, un roman — de altfel scurt — care are asupra lui o mare influenţă: „*Le chef-d'oeuvre inconnu*". Anume trăsături din naraţiunea lui Balzac apar şi în opera lui Zola, „*L'Oeuvre*", în care, după cum ştim, eroul pare să fie Cézanne însuşi. Un punct de contact, o filiaţie între Zola şi Balzac, nu trebue să ne surprindă, cu atât mai mult cu cât ştim că Zola se considera, din multe puncte de vedere, urmaş al predecesorului său. Ceeace marele romancier întreprinsese ca anchetă şi studiu, în a sa „*Comédie humaine*", Zola repetă pentru societatea timpului său în „*Les Rougon-Macquart*". Aşa încât ne e permisă presupunerea că Zola a fost acela care a atras atenţia lui Cézanne asupra importanţei, din punct de vedere al teoriilor estetice, a romanului lui Balzac. Cei doi tineri, la Aix, aveau discuţii literare aproape zilnic, pe când erau elevi în liceu şi, după aceea, în corespondenţa lor, ei îşi comunică regulat impresiile asupra operelor citite.

S'ar putea zice, amintindu-ne experienţa noastră personală, ce importanţă poate avea pentru ideile ulterioare ale unor oameni, de valoarea lui Zola şi a lui Cézanne, o discuţie de pe vremea când erau elevi de liceu? Biografiile oamenilor mari ne sunt însă mărturie că multe din convingerile câştigate atunci sunt determinante pentru tot cursul ideilor din restul vieţei.

Acest comerţ — cum s'ar zice în franţuzeşte — spiritual al pictorului cu romancierul se continuă în timpul tinereţii lor, la Paris. Trăiesc împreună, se văd zilnic şi astfel pot schimba în continuu păreri. Deci putem presupune că *Le chef-d'oeuvre inconnu* a fost semnalat lui Cézanne, de către Zola. In orice caz, ştim precis că în cercul pe care-l frecventează atunci pictorul se agită fel de fel de chestiuni estetice şi de idei, în legătură cu artele; că Cézanne cunoaşte şi admiră opiniile exprimate de Balzac, care poate nu le acorda tot atâta seriozitate câtă le acorda Cézanne, în romanul mai sus menţionat. O ştim, fiindcă Rewald ne informează, după Gasquet, despre o conversaţie pe care unul din prietenii acestuia o are cu Cézanne, în timpul căreia acesta exclamă: „Frenhofer — numele pictorului, eroul din Le chef-d'oeuvre inconnu — c'est moi". Ce mărturisire mai elocventă despre credinţa lui Cézanne în identitatea

părerilor sale, cu cele ale eroului lui Balzac, decât această exclamație? Această identitate, fie că Balzac îl întărește numai în idei la care artistul ajunsese singur, sau că de acolo le ia, există, și aceasta este important de știut. In plus, Cézanne era conștient de ea.

Ce găsim, de pildă, în romanul lui Balzac, ce puncte de vedere sunt cele ale acelui misterios pictor, Frenhofer? Și el, ca și Cézanne proclamă inexistența liniei în natură. Desenul ca atare nu are nicio justificare. „La ligne — spunea el — est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets". Ea reprezintă prin urmare ceva subiectiv al celui care privește, fără realitate în afară de ochiul nostru. Depinde numai de constituția ochiului și de gândirea noastră, care au nevoie să delimiteze. „C'est en modelant qu'on dessine, c'est-à-dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont, la distribution du jour donne seule l'apparence aux corps" (citat de Rewald, p. 499). Dar Cézanne însuși spusese, cum am văzut altă dată, că desenul și culoarea nu sunt distincte: „au fur et à mesure que l'on peint, on dessine". Pe de altă parte, Cézanne mai afirmase că trecerile dela un obiect la altul în natură se confundă, atunci când cele două obiecte sunt vecine sau când, din punct de vedere al perspectivei, unul vine în fața celuilalt cu o parte a formei lui. Frenhofer, adică Balzac, recomandase și el: „attaquer une figure par le milieu, en s'attachant d'abord aux saillies les plus éclairées". Iar Cézanne: „dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant, et ce point est toujours le plus rapproché de notre oeil".

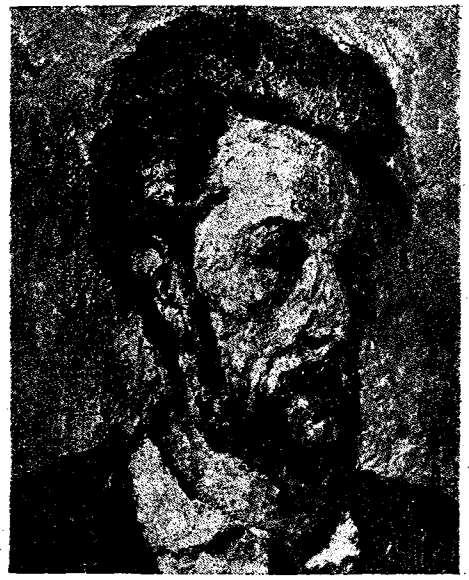


Fig. 231. — *Cézanne: Chocquet (1877) (Col. part).*

Dar, să nu uităm că acest punct de vedere este oarecum îndulcit la Cézanne, că el trebue completat cu alte idei ale artistului, exprimate in alte ocazii. Tot el ne spusese că pentru un pictor singura idee justă și sănătoasă este aceea „d'un développement de l'art au contact de la nature". Prin urmare, punctul de vedere realist, imaginea așa cum o vede, cum o interpretează ochiul nostru, nu-i este nici ea indiferentă. Altădată, unui pictor tânăr el îi da sfatul: „Mais vous faites bien surtout d'étudier d'après nature"; căci, cum spune în altă parte, „les théories sont toujours faciles; il n'y a que la preuve à faire de ce qu'on pense qui présente de sérieux obstacles". Un exemplu mai mult

decât de nuanţată este judecata lui Cézanne în materie de artă şi de câte puncte de vedere trebue să ţinem seama atunci când îi analizăm interpretându-le teoriile. In orice caz, declaratiile de mai sus şi asemănarea aşa de bătătoare la ochi dintre unele din părerile sale şi cele pe care le întâlnim în opera lui Balzac mai sus menţionată sunt atât de evidente, încât nu se poate să nu ne gândim la o influenţă directă a romanului asupra lui Cézanne.

Frenhofer moare când i se deschid ochii şi când îşi dă seama că ceeace luase drept opera supremă a vieţii sale, la perfecţiunea căreia lucrase zece ani, nu este decât o aglomerare de culori, puse în aşa fel, pe pânză, încât nu mai sugerau nimic. Opera lui Cézanne, în schimb, există; şi din ea radiază o putere miraculoasă, care va minuna pe toţi cei ce vor veni după dânsul. Şi la Cézanne vom întâlni lucrări în care se vor simţi îndoiala, neliniştea, efortul nu pe de-a-întregul realizat, de pildă compoziţiile mari cu femei ce se scaldă, mai ales una dintre ele, *Les grandes baigneuses*, despre care a fost vorba. Restul operei sale va fi însă de o calitate aşa de înaltă, aşa de originală, încât poate suferi cea mai primejdioasă şi mai prestigioasă vecinătate.

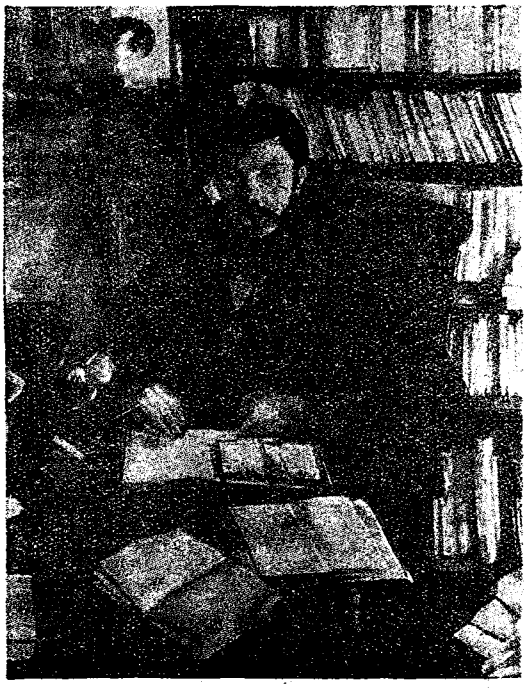


Fig. 232. — *Cézanne: Gustave Geffroy (1895) (Col. part.)*

Cézanne începuse cu o pictură violentă, brutală, cu împăstări excesive, prin care caută să exprime idei ce s'ar fi potrivit mai de grabă cu un text literar. Este partea romantică a naturii sale, dominată de gânduri erotice chinuitoare. Coloritul este sombru, dar totuşi armonios, poate sub influenţa lui Courbet. Compoziţia e de cele mai multe ori bizară, turmentată, ieşită dintr'o imaginaţie infierbântată, fără nicio preocupare de realitate; în fond, ceva explosiv, necontrolat, cu totul contrar manierei calme şi aşa de stăpână pe sine, de mai târziu.

Din contactul cu impresioniştii, am văzut, el capătă convingerea că tonurile clare sunt mult mai expresive decât cele sombre, de care se servise până atunci. I se deschid oarecum ochii asupra naturii. Ceeace am putee numi „refulările" sale, cu un termen freudian, din vremea tinereţii, îşi pierd din puterea lor chinuitoare. L-am văzut prieten cu Pissarro, trăind alături de acesta. Este poate principalul motiv al

schimbării pe care o constatăm în chip evident în felul de a se manifesta prin culoare al maestrului dela Aix. *La maison du pendu* este hotărât capodopera acestei perioade. Ea este pictată prin împăstări. Tablourile, şi acesta (mai puţin), şi celelalte, par, cum au spus unii critici, mai mult zidite şi sculptate decât pictate. Direcţia şi forma urmelor de pensulă este mai totdeauna paralelă. Incă de atunci ne dăm seama de conştiinţa, de grija cu care fiecare trăsătură de pensulă este aşternută pe suprafaţa pânzei. Felul acesta de a picta se schimbă însă puţin câte puţin. Materia colorantă devine mult mai fluidă, însă tot foarte strălucitoare. Sunt pete mari, cu spaţii albe între ele, cu re-

Fig. 233. *Cézanne : Muntele Sainte-Victoire. (Gal. Naţ. Londra)*

veniri succesive, când ce era dedesubt se uscase bine, de unde transparenţa, preţiozitatea tonului, format din pături delicate de culoare, suprapuse ca nişte glasiuri. Technica acuarelei, pe care Cézanne o stăpânea ca un maestru, nu este străină de acest fel de a picta în uleiu. Ea îi permitea să deseneze cu culoarea, adică tocmai ce dorea el, pentru ca să-şi pună în aplicare teoriile

Totuşi el, care nega existenţa desenului, nu renunţă cu totul la desenul propriu zis. Astfel, îl vedem mergând la Luvru, la Trocadéro, unde era un muzeu de sculptură comparată, şi ieşind de acolo cu nenumărate schiţe în creion Ce-l interesează atunci este să sugereze, nu numai volumul şi raportul formelor intre ele, pornind dela o viziune

în care intra dorința de a interpreta, nu de a reproduce natura, în vederea unei expresivități superioare, ci să evoce aerul, atmosfera în care este scăldat totul, deci ideea de adâncime și de „enveloppe". Am vorbit cu altă ocazie de acordul tonurilor calde, pentru a reda vibrațiile de lumină, adică în fond obiectele, cu cele albastre, „pour faire sentir l'air".

Este probabil că tot acuarela l-a condus la teoria sa asupra modulației tonurilor, la sistemul trecerilor dela un contur la altul, atunci când ele sunt vecine, când ochiul le percepe în același timp.

Fig. 234. *Cézanne : Muntele Sainte-Victoire. Col. part.)*

Dar și technica uleiului lasă urme asupra procedeului acuarelei, fiindcă, spre deosebire de ceeace se practică de obiceiu de acuarelişti, el revine de mai multe ori asupra unui ton uscat, dintr'o acuarelă.

Spre sfârșitul vieții, se întoarce din nou la împăstări, dar nu prin suprapuneri de tușe, ci deodată, printr'o singură trăsătură de pensulă. Ajunsese stăpân complet pe mâna sa, sigur de puterea ochiului în a distinge tonul, în a-l reda exact, în intensitatea cromatică și luminoasă de care are nevoie. „Il est toutefois douloureux — spune el odată lui Emile Bernard (Rewald, p. 409) d'être obligé de constater que l'amélioration qui se produit dans la compréhension soit accompagnée de l'âge et de l'affaiblissement du corps".

Figurile ori vederile din natură au la el ceva solemn și monumental. Atitudinile la primele, elementele componente la cele de al

doilea, sunt lipsite de mişcare. Până şi aerul, norii, par oarecum imobili. Soarele este absent — şi accentuez acest detaliu, fiindcă vom vedea la van Gogh, la care vom trece în curând, că soarele există şi-şi produce efectul chiar atunci când nu te-ai aştepta să fie prezent. Lumina, în pânzele lui Cézanne, cade ca dela un cer acoperit. Ea este egal distribuită, fără contraste, iar perspectiva e arbitrară de multe ori, în vederea unui efect decorativ sau intelectual. Pe motivul real s'ar zice că artistul a construit altceva, cu o pasiune calmă, în care dela punctul de plecare n'a mai rămas decât prea puţin : o aluzie numai, adică un

Fig. 235. — *Cézanne : Les Joueurs de Cartes. (1892) (Col. part.)*

trunchiu de copac, o siluetă, şi aceea schimbată, de casă, un mozaic de diverse tonalităţi roşii pentru acoperişuri.

Aşa apar ultimele tablouri printre care *Les grandes Baigneuses*, unul din cele care au preocupat mai mult pe Cézanne şi care a rămas tot neterminat. Cézanne, după cum spune Roger Fry (Rewald, p. 480), „désagrège les volumes que le motif lui propose, quitte à les rétablir selon ses propres idées, de sorte que la construction devient de plus en plus abstraite, une création purement spirituelle, presque sans référence directe avec les données de l'apparence". Este cea mai cuprinzătoare definiţie ce am putea da asupra metodei sale de lucru.

Şi acum 'să ne oprim la alte câteva exemple din opera sa, care vor ilustra cele mai sus afirmate. Le vom alege, evident, printre cele din a doua perioadă a evoluţiei sale, adică după separarea sa de impresionişti, şi printre cele dela sfârşitul vieţei.

Portretul lui Chocquet este din 1877 adică aproximativ din perioada în care Cézanne pictează. „*la Maison au Pendu*". Nu e deci de mirare dacă tabloul acesta, din punct de vedere al tehnicei,

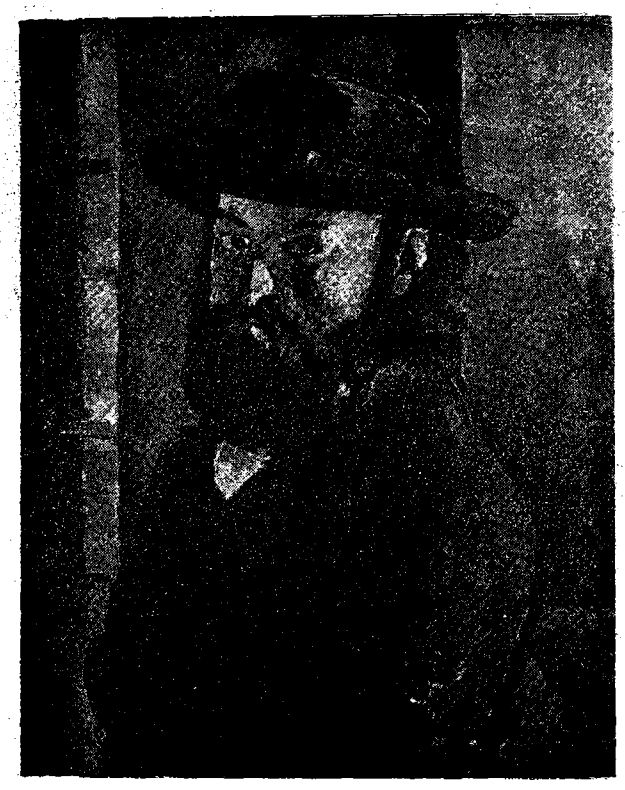


Fig. 236. — *Cézanne: Autoportret. 1877, Col. Part.*

este înrudit tocmai cu pânza mai sus citată (Fig 231). Ne dăm seama că fiecare detaliu este, cum îi reproşau cei care nu înţelegeau felul lui de a picta, mai mult zidit decât pictat Fiecare părticică a suprafeţei este rezultată dintr'o suprapunere de tonuri în aşa fel, încât cu greu s'ar putea închipui o manieră mai solidă, mai consistentă, mai făcută să înfrunte vremea, decât aceasta.

Gustave Geffroy era prieten şi mare admirator al artistului. Dar el era, în acelaşi timp, unul din prietenii impresioniştilor. Ne-a lăsat astfel despre Monet o operă fundamentală, plină de ştiri im-

portante şi scrisă cu cea mai desăvârsită înţelegere. Geffroy este arătat în cabinetul său de lucru. Cézanne a insistat zile întregi la acest tablou. Este unul din cele în care se văd mai bine procedeele artistului. Şi totuşi, chiar după atâtea şedinţe, portretul n'a fost terminat. In cele din urmă, Cézanne se declară incapabil să-l sfârşească.

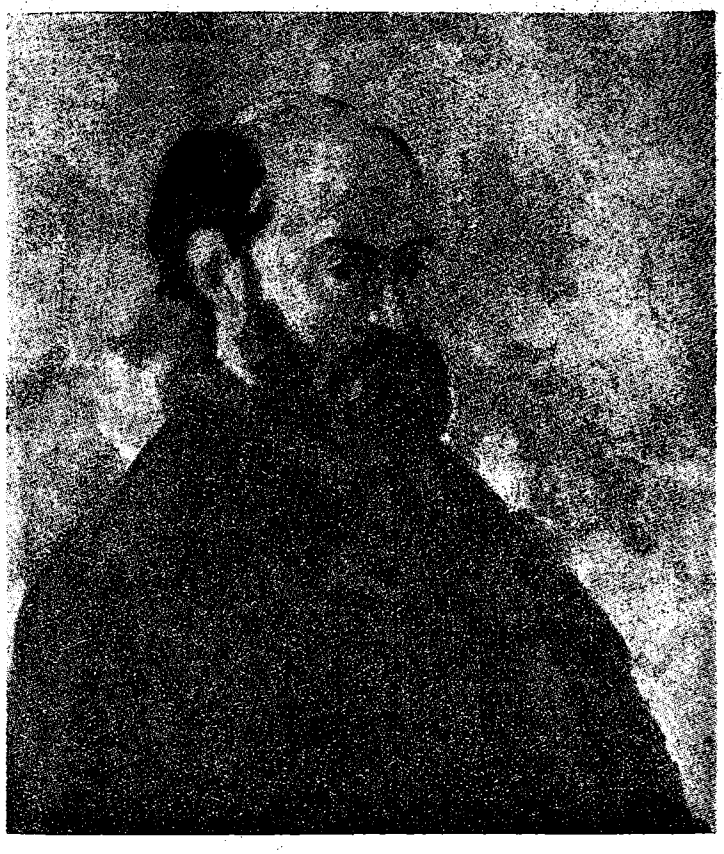


Fig. 237. — *Cézanne : Autoportre . (1880.) (Col. part.)*

Inutil să vă spun că, aşa cum este, face gloria colecţiei, în care a intrat după moartea modelului (Fig. 232).

Dar nu numai pentru aceste detalii l-am reprodus, ci, fiindcă, după cum spuneam la sfârşitul analizei mele asupra lui Cézanne, ca multe imagini de persoane din opera acestuia, ea are ceva monumental, în imobilitatea ei solemnă.

Nu putem părăsi opera maestrului din Aix, fără a ne opri măcar la una sau două din nenumăratele vederi ale muntelui *S-te Victoire*, pe care de atâtea ori l-a luat de model. Uneori l-a pictat cu

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

intenţii realiste (Fig 233). Altcori, l-a interpretat în aşa fel, încât lângă munte, a cărui siluetă se vede în fund, el face ceva cu totul haotic, în care roşul, verdele şi galbenul se luptă parcă, creând o imagine turburătoare. Ne dăm seama că punctul de plecare realist a fost repede părăsit şi că, în faţa motivului, puteri străine de realitate, adică inspiraţia, ca să numim astfel latura lirică a talentului lui Cézanne, îl poartă singură (Fig. 234).

Fig. 238. — *Cézanne : Desen după un bust de Coysevox*

O operă tot aşa de celebră ca vederile sale dela Estaque sau cele pornind dela muntele Sainte-Victoire sunt : *Les Joueurs de Cartes* (1892). Este o temă care l-a preocupat mult, pe care a pregătit-o prin numeroase studii, şi asupra căreia a revenit de mai multe ori. Ezită între un grup de trei, un grup de doi şi un grup de patru personagii, admirabil studiate, redate cu ceva din severitatea şi aspectul definit oarecum pentru eternitatate al statuelor din catedralele gotice. Modele banale, prinse în mijlocul unei acţiuni absolut fără importanţă, sunt innobilate în aşa de înalt grad, prin puterea de a transfigura realitatea a autorului lor, în cât ele pot fi considerate printre cele cu care cu adevărat se mândreşte arta epocei noastre (Fig. 235).

Nu putem părăsi opera acestui artist, figura cea mai însemnată printre toţi cei care s'au distins la începutul secolului nostru, fără a reproduce două autoportrete — cel din 1877 (ig. 236) şi cel din 1880 (Fig. 237), în afară de cel de pe coperta părţei a doua a volumului al IV-lea. In acelaş timp mai reproducem un desen absolut caracteristic pentru felul de a nota impresiile sale, pe carnetele în care păstra amintirile operelor ce-l impresionaseră (Fig. 238).

VAN GOGH

Artistul, a cărui influnţă asupra evoluţiei picturii europene în ultima jumătate de veac se poate compara singură cu cea a lui Cézanne, este Vincent van Gogh. A trăit totuşi mult mai puţin decât acesta, iar perioada sa de producţie, e adevărat de o intensitate şi de o fertilitate excepţională, se întinde numai asupra câtorva ani. Opera

era însă aşa de neaşteptată, de stranie de brutală sinceră, de nouă, încât ea a avut un efect miraculos, imediat şi îndelungat, asupra urmaşilor. Intr'o vreme în care accentul începuse să se pună pe „spontaneitate", pe libertatea artistului de a se manifesta întreg şi fără niciun fel de înconjur, cu alte vorbe pe expresia lirică şi pe un subiectivism absolut, ea a răspuns în întregime aspiraţiilor celor mai îndrăsneţe ale pictorilor.

Dar importanţa operei lui van Gogh mai vine şi din alte motive, toate demne de a fi cunoscute. Opera sa este producţia unui om incontestabil anormal, deci un prilej pentru mulţi de a se întreba ce legătură poate exista între sistemul nervos atins de boală al unui creator şi creaţia însăşi? Apoi tocmai din pricina constituţiei excepţionale a lui van Gogh, care-i determină celelalte reacţiuni şi, în fond, atitudinea sa în faţa naturii, a vieţii şi a societăţii constatăm o aşa de strânsă relaţie între om şi operă, încât cu greu s'ar putea explica ultima, fără o cunoaştere desăvârşită a biografiei. Ne găsim deci în faţa unuia din acele cazuri, nu tocmai frecvente în istoria artei, când o înţelegere a lucrărilor nu se poate obţine fără o expunere completă a desfăşurării vieţii.

Avem încă proaspătă în memorie biografia lui Cézanne. Ne putem deci pune şi despre acesta întrebarea: ce legătură există între om şi opera sa? Suntem convinşi că viaţa lui Cézánne ar putea fi ignorată cu desăvârşire, fără ca concluziile noastre asupra artei sale să sufere cât de puţin. Cu totul altfel este cazul lui van Gogh. La acesta, cele mai neînsemnate întâmplări, în aparenţă, au asupra lui aşa de mari repercuţiuni, încât nu numai că, reprezentându-ne peripeţiile vieţii vom avea o mare uşurinţă în pătrunderea şi în aprecierea operei, dar de multe ori, fără o cunoaştere în detalii a biografiei, ne-ar fi greu să judecăm importanţa operei, formele, pe care ea le-a luat în evoluţia artistului.

De altminteri, cercetătorii lui van Gogh au la dispoziţia lor un material bogat şi preţios, pasionant pentru oricine vrea să pătrundă, nu numai drama unei vieţi excepţionale, dar şi succesia curentelor artistice dela finele secolului nostru. Prin acest material se lămureşte fiecare episod mai însemnat al existenţii turmentate, tragice ca puţine altele, ţinând parcă de romanul de aventuri, a lui van Gogh. Sunt cele câteva sute de srisori, lungi confesiuni, de o francheţe aproape fără precedent, ale lui Vincent către Théo şi alţi câţiva prieteni, corespondenţă asupra căreia vom reveni în curând.

Van Gogh mai este încă interesant de studiat dintr'un alt punct de vedere. El este un exemplu tipic al unui fenomen care nu e rar în istoria culturii franceze: atracţia pe care sufletul şi temperamentul locuitorilor, unite cu înfăţişarea ţării, cu caracterul ei fizic, cu lumina, cu cerul, cu varietatea aspectelor naturale, au exercitat-o asupra nordicilor. Mai întâi Parisul, capitala, centrul intelectual incontestabil al Europei culte la sfârşitul secolului trecut şi la începutul secolului nostru. Aici se întâlnea un mediu aşa de variat, de amestecat în compoziţia lui, cum nu se mai afla altul în vre-o altă capitală, fie ea chiar mai populată decât Parisul, mai importantă deci prin numărul locui-

torilor ori prin alte împrejurări de ordin economic sau comercial, cum ar fi de pildă Londra sau New-Jork. Aici se găsea încă publicul de amatori cel mai dificil de satisfăcut, cel mai priceput, cel mai capabil să judece o operă de artă şi în acelaşi timp cel mai variat ca gust. Tot aici, pictorii se bucurau de libertatea cea mai nelimitată în viaţă şi în artă, în diversele cartiere şi centre pe care le adoptaseră, ca loc de traiu şi de întâlnire între ei. In Paris se dobândiseră cuceririle cele mai neaşteptate şi mai capabile să producă roade, din toată arta secolului trecut. De aceea, mulţi străini, unii care puteau să trăiască prin propriile lor mijloace, alţii dintre cei aşa de săraci, încât ajungând la Paris realmente nu ştiau dacă vor avea asigurată existenţa zilei următoare, se simt atraşi spre acest centru, ca de o forţă irezistibilă. Asistăm la un fel de pelerinaj în spre Franţa al oamenilor din toate neamurile, dar mai ales al celor din Nord. Ajungând în mijlocul capitalei şi al peisajului aşa de încântător, pe care-l oferă ţara, peisaj în care se succed toate aspectele naturii Europei, dela ceţurile şi ploile canalului Mânecei, până către Sud, la Mediterana, oamenii aceştia nu încetează totuşi de a se simţi ca nişte nordici. Prin faptul că au trecut frontierele Franţei, ei n'au devenit dintr'odată Francezi şi nici nu doresc aceasta. Climatul moral şi cel cultural desvoltă însă în ei anume însuşiri şi aspecte, care altfel ar fi rămas ascunse. Se întâmplă că din contactul acesta între un om din Nord — cazul lui J o n g k i n d este identic — şi Franţa rezultă anume fenomene culturale care nu se produc decât în aceste precise împrejurări. Este ceeace se întâmplă uneori în chimie, când prin prezenţa unui anumit corp chimic rezultă reacţiuni, care altfel n'ar avea loc. Aşa şi cu acest climat moral şi cultural al Franţei şi cu efectul lui asupra tuturor acestor artişti mai mult sau mai puţin nomazi. Producţia lor, influenţată de mediul în care trăiesc atunci, se adaugă astfel tezaurului de forme şi experienţe pe care îl întâlnesc în Franţa, în Paris şi celelalte centre frecventate de artişti. Iar ceeace ei adaugă la acest tezaur, influenţează la rândul său asupra celor de mai târziu, chiar asupra celor de origine pur franceză. Se poate un fenomen mai interesant în artă? Aceşti Francezi, graţie firei şi temperamentului lor, iau şi lămuresc ceeace era poate cam nebulos, dar foarte nou în contribuţia celorlalţi. Insuşirile lor de gust, de măsură şi de claritate îi ajută în această direcţie. Şi astfel contribuţia străinilor devine un bun spiritual francez, se oferă ca model nenumăratelor grupuri de pictori şi de sculptori, ce umplu cu activitatea lor Parisul.

Iată deci ce ne face să considerăm viaţa şi opera lui v a n G o g h ca unul din evenimentele artistice primordiale din vremea noastră.

Izvoarele ce ne stau la dispoziţie pentru cunoaşterea omului şi a operei sunt numeroase. Cele mai instructive sunt scrisorile lui însuşi către fratele său şi către prietini.

Cine s'a ocupat cu biografii de artişti, cu studiul mai amănunţit al vieţii unui pictor, sculptor sau arhitect, ştie că în marea majoritate a cazurilor, în afară de opera lor plastică, celelalte manifestări aveau pentru ei puţină importanţă. Cazurile excepţionale erau cu desăvârşire rare. Le întâlnim mai ales la oamenii minunaţi ai Renaşterei. Iar mai

aproape de vremea noastră, în toată istoria artei nu cunosc pe cineva care să ne fi lăsat memorii mai interesante decât Delacroix. Am văzut de asemenea că Cézanne a trimis scrisori care, în ultima perioadă a vieţii sale, prezentau o importanţă deosebită, pentru înţelegerea ideilor autorului lor asupra artei. Cézanne însă e departe de a stăpâni limba franceză şi de a exprima ideile sale cu claritatea, cu precizia, cu eleganţa lui Delacroix. Totuşi, dacă avem răbdare să ne oprim mai îndelung la fiecare pasaj, suntem în genere răsplătiţi. Cazul lui van Gogh este încă mai interesant. Van Gogh este o natură de primitiv, de o sinceritate, de o brutalitate în francheţă cu adevărat extraordinară ; dar o natură extrem de simţitoare la foarte multe lucruri, la care marea majoritate, chiar a oamenilor distinşi, chiar a artiştilor, rămâne indiferentă. Din această pricină, din pricina apoi a felului lui brusc şi direct de a-şi manifesta gândurile şi simţirea, din pricina preocupărilor numeroase pe care le are în tot momentul, preocupări de natură foarte variată, când în legătură cu literatura, când cu sociologia sau arta, foarte deseori scrisorile lui sunt documente nepreţuite. Aşa încât, printre artiştii care ne-au lăsat memorii sau numai urma gândurilor lor, a simţirii lor zilnice, van Gogh se cuvine să fie pus în primul rând, aproape alături de Delacroix — care rămâne totuşi un caz unic şi care şi pe acest tărâm merită un loc tot aşa de important ca cel ocupat în pictura secolului al XIX-lea.

Van Gogh se naşte în 1853 şi moare în 1890 ; are prin urmare 37 ani de viaţă, din care numai 10 de activitate artistică şi încă, cei care contează cu adevărat în opera sa, sunt cei după stabilirea în Franţa, adică în realitate 4 ani, dela 1886 înainte.

Este fiu de preot din Brabantul de Nord al Olandei. Aparţine unei familii destul de numeroase, cu mijloace materiale mărginite. Sunt mai mulţi fraţi şi surori, de care Van Gogh vorbeşte foarte puţin, cu care nu se prea împacă, cu singura excepţie a lui Théo, mai mic decât el cu patru ani. In familia în care se naşte, de preot calvin, domnea o atmosferă morală de o rigiditate excesivă, aproape teatrală, nu numai în ce priveşte viaţa în acţiune, dar şi în felul de a gândi. Această atmosferă este interesantă de cunoscut, tocmai fiindcă de aici porneşte neînţelegerea dintre van Gogh şi familia sa. El, independentul, el, neconformistul, este silit să trăiască într'un mediu în care cele mai mici abateri sunt judecate sever şi de multe ori condamnate făţiş. Aşa încât, prin reacţiune, o asemenea natură este poate de multe ori provocată să ducă mult mai departe propriile ei manifestări spontane şi revoluţionare, decât ar fi făcut-o în mod natural, tocmai pentru că se simte îngrădită la tot pasul.

Mediul fizic pe care-l are înaintea ochilor este acela al unei regiuni obicinuite în Olanda, plată, severă, monotonă, adesea acoperită de ceaţă. Este trimis la liceu. Aici, deşi Théo este cu patru ani mai mic decât Vincent, se întâmplă că fac studii împreună, încât ajung să se cunoască şi să se iubească cu o dragoste cu adevărat excepţională, chiar între fraţi: o solicitudine din partea celui mic, o înţelegere, o nevoie de a proteja pe cel mai mare şi dezarmat în viaţă, în care intră un sentiment aproape matern.

Incă din liceu van Gogh arată interes pentru plante şi insecte, cum spune Paul Colin, unul din biografi. De copil apare ciudăţenia firii sale: „Il travaille par bonds et par lubies". Portretul lui fizic nu e interesant: are părul roşu, faţa pistruiată, trăsături marcate, cu sbârcituri şi cu ceva îmbătrânit înainte de vreme, ochi verzi albăstrui, arcada sprâncenelor proeminentă Este şi needucabil, nesociabil, rezervându-şi pentru el gândurile şi simţirile.

La 16 ani termină liceul şi se întoarce acasă, după ce făcuse studii destul de mediocre. Se interesase totdeauna de literatură şi citise singur în această direcţie, doritor să se cultive. Se simte oarecum în marginea societăţii, în care e nevoit să trăiască. Ideile pe care le constată în jurul său nu-i plac sau, deadreptul, îl revoltă. La 16 ani, deci cam la 1870, se pune pentru el şi familie chestiunea alegerii unei cariere. Pregătit, în sens modern, nu era pentru nimic în special. Familia sa însă, deşi are o existenţă modestă, are rude, care joacă un rol important în viaţa artistică şi chiar în societatea olandeză. De pildă, casa Goupil, foarte cunoscută pentru vânzări de tablouri şi obiecte de artă la Paris, Londra şi Haga, este condusă de rude foarte apropiate. Un alt unchiu este chiar amiral şi trăeşte la Amsterdam. Dela 1870 înainte, începe pentru Vincent o perioadă de călătorii nenumărate, în vederea adaptării lui la o situaţie. a lui, neadaptabilul, călătorii care nu se termină decât în 1886, când trece definitiv frontierele ţării sale, spre a se stabili în Franţa. Perioada aceasta plină de peripeţii, de episoade dramatice chiar, care toate vor avea influenţă asupra evoluţiei sale artistice, nu numai umane, ţine deci cam 16 ani. Biografii descriu cu deamănuntul aceste schimbări de domiciliu dela un oraş la altul, mai totdeauna hotărâte în chip brusc şi fără posibilitate pentru nimeni de a interveni în hotărârile luate. Nu vom intra în detalii. Mai toate schimbările de reşedinţă sunt despărţite între ele printr'o revenire de câteva săptămâni acasă, unde van Gogh se simte cu adevărat stânjenit, supraveghiat, blamat, pe faţă sau în ascuns, pentru ideile şi conduita sa. Nu se împacă cu nimeni. afară de Théo. Tatăl şi mama sa, îi sunt aproape indiferenţi, mai ales tatăl, care de multe ori se crede obligat să-i facă aspre dojeni.

Din aceste peregrinări, din aceste episoade este bine să reţinem deocamdată câteva din cele care vor avea importanţă pentru mersul viitor al vieţii. Ele sunt mai ales următoarele trei. şederea la Londra, ca vânzător în casa Goupil; activitatea de misionar la Borinaj, în Belgia; şederea la Haga, ceva mai târziu, ca pictor începător, după ce se fixase asupra carierei sale.

Casa Goupil, celebru magazin de tablouri, avea trei sucursale. Vincent intră la cea din Haga, unde rămâne trei ani. Aici se vindeau mai ales opere care plăceau clienţilor aparţinând burgheziei, nu prea cunoscătoare de artă, din Olanda acestei epoci. Cele mai multe sunt tablouri sentimentale, în care prima anecdota Dar nici van Gogh nu se ridică mai sus decât aceşti clienţi în aprecierele sale, în această vreme. Din scrisorile către Théo, în care uneori vorbeşte de operele vândute sau cumpărate de casa în care serveşte, rămânem

uimiți să găsim păreri care sunt așa de contrarii cu ceeace ne-am aștepta dela „revoluționarul van Gogh".

După acest stagiu pe trei ani, e trimis la Londra, ca o înaintare în slujba lui. In marele oraș englez duce o viață liniștită, se simte aproape fericit. Este însă isbit de contrastul dintre cartierele sărace și cele bogate din capitala britanică Citește multă literatură: pe George Eliot, pe Dickens, Longfellow Carlyle, Beecher-Stowe, Michelet, Renan și mulți alții, care-l inițiază oarecum în marea deosebire ce există intre clasele sociale engleze din acea vreme. De aici, mai ales dela Eliot, pornește umanitarismul lui van Gogh, acea latură de apostol al milei, cu n îl numește unul din biografi. Dintre pictori, cel care-l atrage mai mult este Millet, tocmai fiindcă răspundea acestui sentiment umanitar, de care el erea în deosebi stăpânit.

După perioada de liniște, de fericire, atmosfera se întunecă: începe să iubească pe fata gazdei sale. Se numea miss Loyer. Dacă ar fi cunoscut moravurile engleze, el și-ar fi dat seama dela început că o tânără fată, deși se comportă ca o camaradă cu un tânăr de vârsta ei, iese împreună cu el, face cu el excursii ori merge la spectacole, aceasta nu înseamnă de'oc că simte o atracție sentimentală pentru el. Van Gogh însă se înșeală. Are impresia că sentimentul care vede că se naște în el este împărtășit și, într'o bună zi, declară acestei miss Loyer c'o iubește și că vrea s'o ia în căsătorie. Ea este indignată, scandalizată chiar că i se poate aduce asemenea insultă, de vreme ce era logodită cu altul. Van Gogh se simte nenorocit, dar în același timp, orgolios cum era, nu-și poate închipui că perseverând, nu va sfârși prin a o convinge de a-l lua de bărbat. Ea este însă din ce în ce mai indignată de ceeace consideră ca o grosolănie fără pereche. Deci, dramă îngrozitoare în viața lui van Gogh. I se închide casa, este chiar dat afară. Desperat, încearcă să revină, dar nu este primit. In sfârșit, se întoarce acasă, în Olanda, apoi revine la Londra cu o soră a lui, în speranța că prin această soră o va convinge pe miss Loyer să renunțe la logodnicul el. Dar nici această tentativă nu reușește. Pleacă atunci spre Paris, însă e așa de amărât, încât nu poate trăi departe de Londra.

De aici decurg toate nenorocirile vieții sale. Ceeace era latent în el, ereditatea lui tulbure, în urma acestei lovituri izbucnește cu putere la suprafață. Devine irascibil, se simte excepțional și totuși nedreptățit, persecutat de soartă. Disperarea accentuează în el aspirațiile umanitare, care începuseră să mijească, în urma lecturilor. Se întoarce brusc la religie. Se simte menit el, nenorocitul, care coborîse toate treptele suferinței și desnădjdei umane, să consoleze pe ceilalți nenorociți. Vieața de vânzător într'un magazin, în care se lingușește gustul clienților, îl revoltă. Își dă demisia, în 1876. Are 23 de ani. Merge acasă, de unde din nou revine în Anglia, ca profesor de limba franceză. Cade peste un director de pension, un tip excentric și foarte sărac cum se întâlnesc adesea în societatea engleză — ca în romanele lui Dickens — și prin el cunoaște viața din cartierul cel mai oropsit, White Chapel. Dar nici acolo nu rămâne multă vreme. Se întoarce acasă, unde părintele său îl silește să intre comis librar. O dată mai mult își schimbă

hotărârea. I se pare că trebue să devină teolog, ca şi tatăl sau. Merge la Amsterdam, unde studiază 15 luni. Işi închipuie că studiul teologiei însemnează mai ales explicarea cărţilor sfinte, pătrunderea în tainele credinţei. In realitate, este obligat să înveţe latineşte şi greceşte. Şi cu toate că învăţarea acestor limbi moarte îi apare ca ceva inutil şi neobicinuit de greu, el se pune pe muncă. Insă, înainte de examen se convinge că nu e făcut pentru acest fel de teologie şi renunţă la examen. Atunci, fiindcă simte în el vocaţia, porneşte în Belgia, cu o recomandaţie pentru unele cercuri belgiene, ce recrutau misionari. Dovedeşte mult zel, ca în tot ce face, dar îi lipseşte tocmai ceeace constituia calitatea unui misionar, darul de a vorbi cu claritate, de a se exprima în chip convingător, mai ales că toate cunoştinţele sale teologice erau reduse. Renunţă şi la acest post de misionar diplomat şi decide să se pună în contact cu „predicatorii liberi". Prin ei ajunge în regiunea belgiană cunoscută pentru minele ei de cărbuni, în Borinaj. Acolo întâlneşte o populaţie tot aşa de nenorocită ca şi cea pe care-o văzuse la Londra, în cartierul White Chapel. Dintr'odată îşi găseşte un scop imediat: să slujească pe aceşti oameni, să se pună în serviciul lor, să trăiască viaţa lor, să-i convingă de binefacerile religiei şi să-i aducă pe calea cea bună. Râmâne acolo trei ani, până în 1881.

Cine a trecut prin Belgia, în regiunea în care se găsesc minele de cărbuni, şi-a dat seama de tristeţea, de tragicul acelui peisaj. Intr'o mare întindere plată, aproape numai câmpie, cum e mare parte din ţară, se ridică munţii artificiali, proveniţi din reziduurile de pe urma cărbunilor care, depozitate unele peste altele, ajung la înălţimi impresionante. In acest peisaj sinistru şi murdar totdeauna acoperit de fum, viaţa locuitorilor, nevoiţi să intre în mine dimineaţa şi să iasă numai seara, după douşprezece ore de muncă, aproape fără să vadă faţa soarelui, este cea mai tristă ce se poate închipui. Lucrând la temperaturi înalte, prost hrăniţi, prost îmbrăcaţi. trecând apoi în aerul rece şi umed al Belgiei, oamenii aceştia sunt adevăraţi martiri ai epocii noastre, bazată în mare parte pe industrie. De aceea, mizeria este acolo permanentă. Ei câştigă foarte puţin şi împrejurările fac ca să nu poată câştiga mai mult, chiar dacă posesorii minelor ar dori să le îmbunătăţească situaţia. Imediat ce preţul de cost al cărbunilor ar creşte, Belgia ar înceta să mai poată concura cărbunele străin şi, prin urmare, ar fi nevoită să închidă minele. Deci minerii se găsesc în această tragică alternativă : ori lucrează pentru mai nimic, ori încetează lucrul, în momentul în care li s'ar ridica salariile.

In mijlocul acestei populaţii, ale căror griji pentru viaţa zilnică erau nesfârşite, se hotărăşte van Gogh să se stabilească. Imediat îşi dă seama că misiunea sa apostolică nu putea să-şi găsească un mediu mai favorabil. Cu caracterul său excesiv, se gândeşte la o atitudine eroică, adică să se coboare la nivelul celor pe care voia să-i catehizeze. Consideră că dacă ar rămâne mai departe ceeace fusese, adică dacă ar continua să ducă viaţa de până atunci, ar fi nedemn de rolul pe care dorea să-l joace în mijlocul acelor mineri.

Perioada aceasta se prelungeşte timp de trei ani, până în 1881, şi nu e lipsită de incidente neprevăzute. Cei din Bruxelles, care-l trimi-

seseră aici şi care-i plăteau o leafă mizerabilă de 60 fr. pe lună, încep să aibă ecouri defavorabile despre felul în care van Gogh îşi înţelegea chemarea. Nimeni nu putea pricepe de ce cel trimis acolo ca un alinător de suflete, care totuşi se cuvenea să rămână un predicator, se punea dintr'odată să trăiască exact traiul nenorocit al minerilo, adică se îmbrăca ca ei, mânca şi locuia ca ei; de aceea îi retrag dela o vreme leafa. Van Gogh rămâne astfel absolut lipsit de mijloace, depinzând de ceeace fratele său Théo binevoia să-i trimită lunar.

Dela o vreme el îşi dă seama de nepotrivirea rolului pe care era menit să-l joace în mijlocul minerilor, de inutilitatea învăţăturei Evangheliei, care nu găsea decât un ecou slab în sufletele unor oameni la care chestiunea hranei de toate zilele se punea în chip tragic în tot decursul anului; renunţă la misiunea de predicator şi începe să îmbrace pe cea de consolator. Se hotărăşte să-i ajute cu toate puterile sale, îşi împarte cu ei hainele şi rufele, se odihneşte pe pământul gol, învelit numai cu un sac sau o bucată de stofă mizerabilă. Dă lecţii copiilor, în timp ce părinţii sunt în interiorul minelor, veghiază pe bolnavi, consolează pe cei nenorociţi. Se spune chiar că în momentul unei explozii — în timp ce mulţi din cei care se găseau în mină erau ori răniţi de moarte, ori îngropaţi în galerii — el a făcut adevărate acte de eroism. Noaptea desenează hărţi, ca să câştige ceva bani, mai ales după ce i se tăiase leafa dela centru.

Felul acesta de viaţă plină de privaţiuni, de suferinţi neînchipuite pentru oricine trăise până atunci în mediul în care se născuse, crescuse şi îşi petrecuse tinereţea van Gogh, i se pare lui conform adevăratei învăţături evangelice. Totuşi, deşteaptă între locuitori un fel de admiraţie, ea este însoţită de un sentiment mai ciudat, un fel de compătimire faţă de acest om, care nu părea minerilor cu totul normal şi care în realitate nu era. Drama vieţii sale, manifestările romantice, niţel orgolios teatrale, pe oamenii aceia îi turburau. Cum putea duce de bună voie o astfel de viaţă, îşi ziceau ei, atât de neomenoasă, coborându-se până la cele mai penibile şi mai desgustătoare situaţii, cineva care în definitiv ar fi putut foarte bine trăi altfel? Un om simplu raţionează în acest chip şi raţionamentul lui nu-i lipsit de logică. Dar, totuşi, se deşteaptă simpatie pentru acest tânăr la nefericiţii de acolo, mai ales la femeile care rămâneau acasă, când bărbaţii se coborau în mină, şi care aveau mai mult de a face cu van Gogh.

El însă — şi acest detaliu este deosebit de important şi demn de ţinut minte — încă din timpul şederii în Borinaj începe să-şi dea seama de valoarea dintr'un alt punct de vedere, din punct de vedere estetic, al vieţei ce ducea şi al mediului în care se găsea. Trist, disperat de ceeace constata în jurul său, mai ales de neputinţa de a aduce vrec alinare celor în nevoie, el înţelege totuşi că ar putea să recurgă la creion şi să deseneze ceeace i se prezenta în mod aşa de convingător înaintea ochilor. E convins că nicăeri n'ar întâlni subiecte mai potrivite şi mai plastice pentru a da expresie convingerii sale adânci despre nenorocirea iremediabilă la care este condamnat minerul în genere şi mai ales minerul din Borinaj. Motivele la care se opreşte se învârtesc toate în jurul figurii umane.

Van Gogh mai încercase să deseneze şi mai înainte, ca oricine trecuse printr'o şcoală secundară şi mai ales. cum se întâmplase cu el, şi printr'un magazin de artă. Dar ceeace făcuse până atunci putea fi considerat ca o glumă, care n'avea niciun fel de legătură cu ceeace va încerca de acum înainte, din momentul în care îşi dă seama că în Borinaj sunt într'adevăr subiecte demne de a fi tratate de un artist. Atitudinea cu care se opreşte la aceste subiecte este pesimistă şi tonul adânc sentimental. Millet, pictorul ţăranilor francezi, e luat de conducător de către acest începător pictor autodidact. Pictura, adică arta, de aici încolo îl reconciliază cu viaţa, cum spune un biograf. Van Gogh îşi descoperă în acelaşi timp un scop în lume şi mijlocul de a fi util, de a servi pe semenii săi. Ceeace până atunci existase ca un foc ascuns sub spuză, isbucneşte deodată. Cu natura sa de iluminat, omul de care eşecurile se ţinuseră lanţ în viaţă, îşi închipuie că numai în acest fel va putea fi folositor şi se va putea manifesta aşa cum cerea menirea sa de apostol. „Je suis bon à quelque chose je me sens une raison d'être", exclamă el într'una din scrisorile din această epocă.

Iată deci, că odată mai mult constatăm ceeace spuneam în cele precedente: când vorbim de van Gogh nu este deloc indiferent, atunci când judecăm opera, să ne dăm seama de peripeţiile prin care a trecut omul, în timpul furtunoasei sale existenţe. Ce probă mai evidentă despre legătura dintre trai şi operă, decât tocmai ceeace se întâmplă în timpul şederei sale în mijlocul minerilor din Borinaj ?

Dela o vreme. Vincent părăsise această regiune. Revine însă în curând. convins, că numai acolo va găsi subiectele care să-i convină, mai ales că pătrunsese — după cum credea el — toate adâncurile dureroase ale vieţii minerilor. Stă o bucată de vreme. pleacă din nou acasă, revine iar. In tot timpul acestei perioade, van Gogh ne apare ca un maniac, care nu se poate hotărî să se stabilească într'un loc Cum se opreşte undeva mai multă vreme, ceva în interiorul lui îl împinge să plece mai departe, să înceapă o nouă experienţă.

Chestiunea educaţiei sale de pictor îl preocupă. Işi dă seama de greutatea de a se exprima, de a concepe o scenă, de a alege ceeace se cuvine să fie reprezentat. Se întoarce spre Millet din nou, cu care îşi constatase şi în trecut multe afinităţi. Face exerciţii de desen în cărbune, copiază litografii şi gravuri Dar tot nu este mulţumit. I se pare că trebue să ia contact cu un centru în care arta se învaţă în mod mai sistematic. Se duce la Bruxelles, şi intră la Academia de Arte frumoase din acel oraş. Acolo, în Bruxelles, întâlneşte el un om care va juca un rol însemnat în prima parte a activităţii sale de artist, pe van Rappart, pictor ca şi el, elev al Academiei. Acest van Rappart, Anton Ritter van Rappart, este un tânăr bogat, care face picturi de plăcere. Van Gogh îl admiră, nu atât ca pictor, cât ca prieten şi rămâne legat de el. Van Rappart este, între altele, cel care îl învaţă pe van Gogh regulile perspectivei, pe care acesta le ignora, şi de care avea nevoie la tot pasul. Se despart, însă îşi scriu regulat o bucată de vreme. Păstrăm corespondenţa din partea lui Van Gogh şi câteva scrisori din partea lui van Rappart. Tonul din scrisorile primului este puţin protector, şi acum, şi mai târziu.

De altfel, acelaşi este tonul şi în corespondenţa cu Théo. De aceea să ne oprim un moment la acest detaliu, care ne ajută să descoperim caracterul artistului : Van Gogh e un orgolios, chiar excesiv de orgolios, încăpăţânat şi, într'o privinţă, mărginit. In relaţiile sale cu oamenii ia numaidecât tonul celuia care dă sfaturi, chiar atunci când s'ar părea că e dispus să le primească el, dela alţii.

In episodul atât de dureros, dintre Gauguin şi van Gogh, episod pe care-l vom examina mai la vale, şi care şi el a jucat un rol important în viaţa şi chiar în opera artistului, una din cauzele crizei, a urmare a căreia van Gogh ameniţă cu briciul pe Gauguin, este tocmai acest orgoliu insuportabil, care nu admite opoziţia. Gauguin, natură stăpână pe sine şi puţin ironică, nu ia în serios cele spuse de prietenul său ; mai mult încă, îl ridiculizează. Cu natura bolnavă a acestuia, cu temperamentul său mândru, numaidecât reacţionează, ceeace dă naştere la o exaltare, care-l duce la actul nesocotit, dar explicabil dela un om anormal, acela de a ameninţa cu briciul pe prietenul său. Deci, cam acelaş ton şi în corespondenţa dintre van Rappart şi van Gogh. Dela o vreme, van Rappart se desparte de van Gogh, fiindcă acesta se plictiseşte de Bruxelles şi se întoarce acasă. Este de observat că oridecâte ori rămâne fără busolă, ca un puiu care are nevoe de căldura cuibului, el revine în casa părintească, în care totuşi nu se înţelegea cu nimeni.

Era aici în Aprilie 1881. Are 28 de ani. Bine înţeles, continuă să deseneze, mai ales tipuri din popor, care nu lipseau în satul în care e preot acum părintele său. Paul Colin. pe care l-am urmat de multe ori în această expunere, consideră că aceste desene au un caracter copilăresc. Nu pot fi de acord cu această afirmare. Sunt neîndemânatece, evident, fiindcă artistul nu se găsise încă pe sine însuşi, însă pline de intenţii, deci tocmai contrarii la ceva copilăresc. dar care evident, nu ajung să se lămurească plastic. Van Gogh este mulţumit de ele, cum se vede în corespondenţa cu van Rappart, chiar dacă se arată nemulţumit în aparenţă, atunci şi mai târziu, poate tocmai spre a da ocazie acestuia să-l încurajeze şi să-l laude

Pe când se găsea în casa părintească, se întâmplă o altă dramă. Venise acolo şi o vară a sa, văduvă. Işi pierduse bărbatul cu puţin înainte de a se stabili în familia lui van Gogh. Vincent simpatizează cu această femeie, sentiment în care, probabil, intră şi compătimirea pentru suferinţa ei reală, şi începe s'o iubească. Ii declară pasiunea sa fără înconjur. De aici rezultă un alt scandal, tot aşa de teribil ca cel din Londra, cu Miss Loyer: cum poate să facă el propuneri de dragoste verei sale, când bărbatul acesteia era mort numai de câteva săptămâni ! Ne putem închipui impresia produsă de acest eveniment în familia lui, familie de pastor calvin, ca şi în sat de altminteri. Dar, cum era încăpăţânat şi mândru insistă şi de data aceasta, de unde desaprobarea generală. Incepe a fi considerat ca un monstru lipsit de tact, tocmai el, care era condus în viaţă de sentiment şi de delicateţă. Este nevoit să părăsească satul. Se duce la Haga şi, cum ştie că de acum în colo are să fie pictor, se pune sub auspiciile unei rude ale sale, pictor renumit pe acea vreme, Anton

Mauve. Mauve, care făcea o pictură pe placul bunei societăți, deci destul de convențională, ajunge să înțeleagă că van Gogh, chiar dacă are talent, nu e deloc în direcția în care el consideră că trebue să meargă un artist, pe care să-l aprecieze opinia publică. De aici, în curând, neînțelegeri între profesor și discipol, provenite din reticențele pe care Mauve le are față de desenele lui van Gogh, reticențe pe care noi ni le explicăm foarte bine. Van Gogh nu-și dase seama de abisul care exista între arta lui Mauve și arta sa; celălalt însă, mai obiectiv, simțise aceasta. In sfârșit, supărările provin și din pricina metodei de care se servește profesorul, ca să-l corijeze. Când se găsea în fața unui desen al elevului îl rupea pur și simplu și-i spunea să-l înceapă din nou. Van Gogh revenea cu un al doiiea desen, care avea aceeași soartă. După ce întâmplarea aceasta se repetă de mai multe ori, van Gogh, orgoliosul, isbucnește, și cum în sală se găsea un bust antic de ipsos, îl ia și-l trântește la pământ. E felul său de a protesta în contra Academiei și a disciplinei la care era supus.

Deci, întrerupe contactul și cu Mauve, ca de atâtea ori în cursul carierei sale. Rămâne singur la Haga. Atunci întâlnește într'un local de noapte — fiindcă luase obiceiul să frecventeze astfel de localuri și să bea — o nenorocită, care și ea se îmbăta și care, în plus, exercita meseria de prostituată. Avea patru copii. Vincent își închipue că a găsit într'adevăr ființa pentru care să se devoteze. Această femeie este, așa cum este, nu din vina ei, ci din pricina mizeriei, a societății; menirea lui este s'o aducă pe calea cea bună. O ia acasă la el și trăiește cu ea 20 de luni, până în 1883. Din nou un imens scandal și, ca o consecință, părăsirea de către toți ai lui și mizeria neagră. Rămâne singur cu această femeie, care avea și patru guri de hrănit. Din când în când îl ajută Théo și van Rappart, pe care-i ține în curent cu situația, ocolind ce era prea crud, până când le spune adevărul. Se asigură însă mai întâi că van Rappart, natură de artist, aparținând unui alt mediu, n'are să se formalizeze că el trăia cu o femeie publică, cum se formalizase familia sa.

In această perioadă, din pricina privațiilor, din pricina grijilor, van Gogh se îmbolnăvește și e nevoit să meargă la spital Aici face cunoștință cu unul din pictorii cei mai originali ai Olandei din acea vreme, cu Georg Hendrik Breitner. Este prima dată când van Gogh vine în atingere cu altă categorie de artiști decât cei pe care-i întâlnea în atelierul lui Mauve. Breitner era o natură mai liberală, mai înțelegătoare, el însuși doritor să reacționeze contra artei olandeze, care se găsea într'o perioadă critică. Și, discutând cu acesta, ajunge Vincent să-și precizeze anume chestiuni de stil și de tehnică, lucru important pentru acest autodidact, așa de doritor să-și perfecționeze mijloacele de expresie. In tot timpul îi scrie și lui van Rappart, și din aceste scrisori putem culege date semnificative despre preocupările sale. Știm, de pildă, că nu îndrăsnise până atunci să picteze în ulei, abia dacă se servise de culori de acuarelă. Practică desenul în cărbune și conté după modele de plugari, semănători, muncitori, arată adică un interes hotărât pentru figură, aleasă din mijlocul poporului. Este aceasta poate, în afară de influența hotărâtă

pe care-a exercitat-o Millet asupra lui, un rezultat al lecturilor lui Zola, care tocmai atunci își publica romanele sale faimoase și, de sigur, a litografiilor lui Daumier.

Preferințele lui van Gogh însă față de unul sau altul dintre pictorii vremei sunt cam nesigure. Rămânem uneori uimiți să vedem ce listă de nume dă el lui van Rappart, atunci când îi vorbește de tablourile mai însemnate pe care le-a văzut în reproducerile gravate în lemn din revistele franceze, germane și mai ales engleze. Cu această ocazie, aflăm că el colecționează gravuri în lemn. Mereu același punct de vedere realist, cu o nuanță sentimental umanitară. Iată de pildă ce recomandă, — fiindcă totdeauna tonul lui este acela de a recomanda, de a da sfaturi — lui Rappart. Să nu se depărteze de „doamna natură", de „doamna realitate". Iar să știe că „Doamna natură sau realitate" nu e o singură persoană, ci un nume de familie, căci sunt mai multe „surori realitate". Recunoaște că un pictor trebue să fie familiarizat cu nudul, deși în practică nu are de pictat decât figuri îmbrăcate. Ce este mai curios, este să-l vedem simțindu-se profund olandez în această perioadă. „Nu trebue să uităm, îi scrie el, că rădăcinile noastre se întind în pământ olandez".

Fig. 239. — *Van Gogh: Auto portret*

Subiectele preferate sunt restaurantele populare și sala de așteptare clasa a III-a, motiv care apare des și în opera lui Daumier. Ar vrea să poată prinde, încă de atunci, schițe „ca fulgerul" de oameni în mișcare, să picteze în ulei, manieră bărbătească și plină de poezie, dar nu se poate încă încumeta să încerce. Totuși, practică și acuarela, pe care o admiră la Francezi și Englezi, nu însă la Italieni. Ar prefera să fie chelner în hotel, decât să „fabrice" — termen simptomatic — ca unii italienii. Știe că ceea ce face, desenele mai ales, nu place și nu va plăcea plublicului, dar aceasta îi e indiferent și trebue s'o credem, cum se vede și acum, și mai târziu, în scrisorile sale către Théo. Lucrările în alb și negru îl atrag, în deosebi, prin forța lor aspră și fiindcă se pot reproduce în gravură. „Există o asemenea artă, scrie el, poate mai săracă în flori și cu atât mai bogată în ghimpi, de care mi-am atârnat inima".

Nu-i place, atunci cel puțin, să imagineze scene din memorie. Nu se simte el însuși decât în fața naturii și a modelului viu. Chiar dacă repetă un motiv de mai multe ori, ceeace se întâmplă adesea, de fiecare dată pornește dela ceea ce vede. Ceva mai târziu apar și alte

preocupări: chestiunea ce-l interesează în mod constant este *culoarea*, acordul complimentarelor, tot așa de important pentru redarea naturii ca și valorile, adică ca raportul dintre umbră și lumină. Altă chesiune ce-l pasionează este obținerea formei și a modeleului ei, a liniilor importante și a maselor „pentru care nu în prima, ci în ultima linie mă

Fig. 240. — *Van Gogh: Autoportret.* (*Muzeul de stat, Amsterdam*).

gândesc la contur". Toate aceste considerații, pentru a conchide cu observația orgolios-modestă; „nu cunosc niciun pictor cu atâtea insuficiențe ca mine; aceasta însă nu m'a convins că am pornit rău, din temelie". Și, mai departe: „cu toate greșelile mele, nu sunt așa de ușor de dărâmat, cum se crede. Știu prea bine ce scop am în vedere și sunt prea convins că après tout, (expresie ce-i este familiară, ori în ce limbă se exprimă) mă găsesc pe drumul cel bun, când pictez ce simt, și simt ce pictez, ca să mă sinchisesc de ce spun oamenii de mine".

In Decembrie 1883, după ce Théo îl scăpase de prostituata prietena lui, revine din nou acasă. Dar aci îl aşteapta altă dramă, produsă tot de dragoste. O tânără fată din vecini începe să-l iubească ; el o cere în căsătorie. Natural, este refuzat, fiindcă trecutul lui apropiat nu-l recomanda de loc ca un bun şef de familie. Dar tânăra fată se omoră. Nenorocirea îl urmăreşte ca în tragediile antice pe cei persecutaţi de zei. Totuşi, nu pleacă din sat ci îşi închiriază un atelier, unde pictează, după multe studii, *Les mangeurs de pommes de terre*, cea mai însemnată operă din prima sa perioadă. După aceasta trece prin Anvers, unde face cunoştinţă, în acelaşi timp, cu opera lui Rubens şi cu atâtea alte subiecte interesante, pe care le descoperă în viaţa marinarilor şi în baruri, precum şi, pentru prima dată, dar făcând asupra lui o impresie deosebită, cu arta japoneză. Toate aceste experienţe noui constitue o primă iniţiere pentru ceeace-l aşteaptă în Franţa adică descoperirea artei impresioniste. Şi, cu aceasta, o altă perioadă începe în existenţa pictorului. Dar, înainte de a trece la studiul acestei perioade, cu mult cea mai semnificativă în viaţa lui van Gogh, să examinăm câteva opere, în special portrete.

Fig. 241. — *Van Gogh : L'Homme à l'oreille coupée (autoportret) (Col. part.)*

Ele sunt executate în mai multe epoci, de aceea, într'un fel, ne prezintă un racursiu al întregei sale activităţi. In primul (Fig. 239), el ne apare cu înfăţişarea sa normală. Este de remarcat caracterul hotărât al acestui om, aşa cum se traduce în privirea ascuţită, care parcă urmăreşte nu numai ce se vede, dar şi un vis interior. In acelaşi timp, curiozităţile figurii sale, trăsăturile angulare, anormalul desenului urechii, totul ne arată că avem a face cu un individ care iese cu totul din obicinuit. De altfel, caracterul acesta va apare şi 'n alte portrete, în care latura anormală este încă şi mai evidentă, de pildă, în portretul din 1888. în care el s'a reprezentat în faţa şevaletului, cu paleta în mână. (Fig. 240). Imaginea precedentă oferea încă anume trăsături de blândeţe, de calm. Aci, deşi ele n'au dispărut cu totul, sunt parcă înnecate în detalii aspre de om neglijent pentru el însuşi. şi mereu urmărit de gândul său interior. Pentru el vieaţa exterioară nu contează. Aceeaşi privire pătrunzătoare, hotărâtă, într'un sens, dominatoare ne apare şi aici, ca şi în portretul precedent.

Un alt portret, mai recent, (1889) aparţine perioadei în care van

Gogh simte nevoia ca liniile să onduleze ca niște valuri sau ca niște vârteje. Așa sunt pictate lucrările din ultima fază. Și aici rămânem impresionați de privirea fixă, de ascuțișul ochilor acestui om. Dar nici una din opere nu ajunge la celebritatea celei, în care el s'a reprezentat cu urechea tăiată. Evident imagine suprem interesantă ca document. atât pentru starea de spirit, cât și pentru felul de tratare a pânzei. Părul roșu ca de foc nu pare prea violent, sub bonet, fiindcă tot portretul se desprinde pe un fond de aceiași nuanță, dar încă mai tare pe când costumul este verde, complimentar roșului, cum proceda adesea. Și aici ochii au rămas aceiași, ca în tabloul precedent. (Fig. 241).

Cu instalarea lui van Gogh în Franța prima fază a activității sale, perioada realistă, se termină. Ca în fenomenul cunoscut în biologie, cel al trecerii individului, înainte de naștere, prin toate formele străbătute de regnul animal, dela apariția lui, până la producerea speciei căreia aparține, ontogeneza reproducând filogeneza, van Gogh reface în evoluția sa toate transformările fundamentale ale picturii franceze până în vremea sa și pune bazele pentru ceea ce va veni după dânsul.

Contactul cu impresionismul, pregătit de arta lui Rubens și de gravura japoneză, pune capăt felului sentimental de a înțelege pictura, de care artistul dase dovadă până atunci. Sentimentul anecdotic, în care subiectul juca rolul principal, precum și acea execuție, în care trăsăturile erau exagerat expresive spre a fi mai impresionante, încetează. De asemenea coloritul, mărginit până atunci la câteva tonuri sumbre, triste și murdare, aduse cu el din Olanda lui Israëls

Vincent van Gogh scrisese fratelui său, care era comis în magazinul lui Goupil din Paris, și-i dase întâlnire chiar în salonul *Carré* dela Luvru. Cel mai mare muzeu din Franța și poate din Europa, în acea vreme, nu e însă decât o anticameră pregătitoare pentru ceea ce va veni mai târziu, în viața lui van Gogh, adică pentru întâlnirea — mult mai plină de consecințe — a acestuia cu impresioniștii Transformarea de care vorbeam mai sus. trecerea dela o perioadă la altă perioadă se va produce în pictor numai după ce va fi cunoscut operele, încă așa de discutate atunci în Franța, ale grupului impresionist. Insă pictura obiectivă, calmă, radioasă a acestora, o pictură de oameni fericiți și executată cu o mare mulțumire de sine, îl revoltă la început. Cum poate rămâne cineva indiferent. se întreba el cu mirare. pictând tablouri în care omul e prins în manifestările lui cele mai caracteristice, arătat acolo unde nimeni nu se dusese până atunci să-l vadă, ori scene însorite din natură, când pentru el — van Gogh — dacă este să-și întrebe propria lui experiență, fiecare operă era un chin și o confesiune ? Vroește să reziste farmecului care emană din operele lui Monet, Manet, Sisley, Pissarro și a celorlalți, care începuseră să se desfacă de impresionism. în cap cu Seurat, dar farmecul îl cuprinde totuși, încet. încet. Ii este greu să nu constate că într'o astfel de operă era o luminozitate, o strălucire a tonului, pe care n'o mai întâlnise în nicio altă pictură din câte văzuse până atunci. Apoi, tot dela ei capătă el impresia unei îmbrățișeri totale a subiectului pentru cea mai

mare satisfacție a simțurilor. Ezită, nedumerit între mulțumirea lui ca pictor și nemulțumirea lui ca om, ca teoretician al picturei. Critică, dar este zăpăcit, „bouleversé", de ceea ce vedea, după cum spune biograful său Colin.

O altă descoperire pe care Vincent o face încă din primele zile ale șederii sale la Paris, este aceea a lui Delacroix, care de altminteri exercitase o influență enormă asupra tuturor acestor novatori. Vom vedea mai târziu la ce-i servește acea înțelegere adâncă, așa cum numai van Gogh era în stare să o aibă, a operii lui Delacroix.

Se instalase în apartamentul lui Théo. Vede pe prietenii acestuia, prieteni pe care Théo începuse să-i aibă printre tinerii pictori mai necunoscuți, în opoziție oarecum cu estetica casei Goupil, unde acesta era amploiat și unul din principalii vânzători. Van Gogh se amestecă cu ei. Vrea să-și completeze cunoștințele; reîncepe o dată mai mult educația sa de pictor, la Școala de Arte Frumoase, cu Cormon, academicul. Este a nu știu câtea tentativă întreprinsă de artist ca să înlăture ceea ce el considera ca o crustă neplăcută peste dispozițiile sale de pictor, cea rezultând din ignoranța completă a meșteșugului. Își alesese însă rău profesorul: Cormon era un pictor cu care van Gogh nu se putea împăca, el mai puțin ca ori care altul. Dar șederea în atelierul acestuia nu este absolut inutilă, fiindcă aici el cunoaște pe Emile Bernard. Numele acestui pictor-scriitor a revenit de mai multe ori în expunerile noastre și când a fost vorba de Cézanne. Bernard era atunci un tânăr inteligent, foarte preocupat să joace un rol în transformările pe care le simte în artă, mai ales în pictura franceză din vremea lui, și care, fără să fie cu totul lipsit de talent, din contra, e departe de a ajunge la importanța pe care o au ceilalți pictori, cam de vârsta lui sau ceva mai mari. El are însă darul să descopere pe adevărații artiști, pe cei care vor da tonul în vremea lui și în epoca următoare, și de a se lega cu ei. Bernard prezintă pe van Gogh lui Gauguin. Așa se cunosc cei doi pictori. Din atelierul lui Cormon, prin urmare, datează relațiile lor amicale, care se vor termina însă într'un chip tragic, cum vom vedea.

Van Gogh, după ce renunță la subiectele sentimentale, începe, ca și ceilalți impresioniști, să picteze ceea ce vede în jurul său, în Montmartre, unde ședea cu Théo, precum și subiecte de natură moartă. Paleta sa se luminează, evident; tonul se intensifică, dar nu de o dată, ci cu reveniri înapoi, la arta pe care o practicase până atunci, ca și cum ar fi avut un regret să se despartă de teoriile, cu care-și încălzise sufletul atâta vreme, în Olanda sa natală. Ajungem astfel în iarna anului 1886. Intre acestea, Vincent van Gogh se întâlnise cu Toulouse-Lautrec, un pictor de mare valoare, un ironist și o natură pesimistă în fond, și cu le père Tanguy, pe care-l cunoaștem. Ultimul are asupra lui chiar oarecare influență, nu el personal, ci mai de grabă magazinul de pictură pe care îl conducea, fiindcă și aici, în această prăvălie, Vincent vede opere de Pissarro, de Sisley, de Cézanne, de Seurat și de alți impresioniști. In același timp, continuă să studieze cu o admirație crescândă pe Japonezi, cu ale căror

estampe în culori se întâlnise la Anvers şi din care oarecare specimene îi erau familiare chiar de mai înainte.

Iernile însă nu-i sunt de loc favorabile. Natura sa bolnăvicioasă nu suportă nici întunerecul, nici frigul iernei Parisul, aşa de plăcut primăvara, vara şi toamna, iarna este cu totul insuportabil: ploaie şi vânt, ceaţă, tristeţă, răceală, ceea ce supără pe van Gogh şi i dă aproape crize de neurastenie. In aceste momente el este egoist, iritabil, încăpăţânat. Dar încăpăţânarea era la el o însuşire constantă, numai că, în alte împrejurări, o mai ascundea. Acum însă îşi dă drumul, se ceartă pentru nimic cu Théo şi face imposibilă viaţa acestui frate mai mic, care şi până acum şi de acum încolo se poartă cu el ca o mamă cu un copil bolnav. Cum trece însă frigul şi întunericul iernei, primăvara, îi revine atât calmul cât şi dorul de muncă. Pictează sârguitor. Influenţa impresioniştilor asupra sa este vizibilă, şi în paletă, şi în alegerea subiectelor, a impresioniştilor puri mai întâiu, apoi aceea a lui Seurat, care prin teoriile sale mai abstracte face efect asupra lui van Gogh, şi el dispus oarecum să teoretizeze cunoştinţele sale în pictură. Produce naturi moarte, portrete şi iarăşi vederi din împrejurimile Parisului. Totuşi, execuţia sa începe să se deosebească de cea a impresioniştilor, devenind din ce în ce mai personală Trăsături de pensulă puternice brăzdează pânza în toate direcţiile, aşa că suprafaţa tablou'ui este acoperită de linii şi de bastonaşe de culoare în relief, chiar în relief destul de înalt, puse unori direct din tub, fără intermediul pensulei sau al cuţitului. In toate se vede o pasiune, o grabă, o ardoare, cum nu întâlneam la impresionişti, însoţite de un fel de primitivism, cum îl numeşte Florisoone, absent din pânzele tuturor acelor rafinaţi pictori. „Je tape sur la toile à coups irréguliers" va spune van Gogh într'una din scrisorile sale. Figura umană îl preocupă din ce în ce mai mult; de aici un mare număr de portrete şi mai ales ale sale proprii. „Je veux faire de la figure, de la figure et encore de la figure" scrie el ceva mai târziu, exprimând o tendinţă, care-l stăpânea mai de mult şi în chip absolut. Paleta sa ajunge uneori de o delicateţă rară Iarna următoare crizele de neurastenie, cu iritabilitatea ce le însoţeşte, revin. Cineva sfătueşte atunci pe van Gogh să plece în Sudul Franţei, sfat pe care acesta îl primeşte cu entuziasm. Théo îi dă suma necesară, aşa încât, în Februarie 1888, Vincent ia trenul către Sudul Franţei, dar se opreşte la Arles, un vechiu oraş cu urme romane, încă departe de termenul călătoriei sale. Este încă iarnă şi — fenomen cu totul neobişnuit într'un oraş destul de meridional cum era Arles, — zăpada era groasă de 20-30 cm. Insă, dela prima vedere, van Gogh îşi dă seama de calitatea luminii, de puterea atotstăpânitoare a soarelui, şi rămâne acolo. Scrisorile lui devin nişte imnuri, ca să preamărească soarele, regiunile pe care le învălue cu văpaia lui, le scaldă, le încălzeşte şi le transformă. O nouă perioadă, cea mai glorioasă şi cea mai importantă dintre toate, începe în opera lui van Gogh. Se simte ca un om fermecat, „envouté", ca să întrebuinţez o expresie franţuzească. Fericirea lui, în scrisori, nu se poate descrie Pictează tot ce vede, la voia întâmplării, ca un somnambul, până la uitarea de sine, până la epuizarea fizică, în

mijlocul câmpului, sub soarele greu și dușmănos al Sudului. Pictând, el face legătura între soare, acel corp ceresc rotund, centrul sistemului de care depinde pământul nostru, către care simte o atracție ne mai întâlnită încă, și culoarea galbenă, cu care trebue să-l reprezinte, așa în cât galbenul devine culoarea lui de predilecție, în acelaș timp cu floarea care-l simbolizează și ea, tot de culoare galbenă. Incearcă o mulțime de picturi decorative, pornind dela floarea soarelui, în tonuri armonizându-se în jurul unui galben puternic, orbitor, așa cum își imaginează lumina soarelui. Un fel de extaz se produce în el, oridecâteori se găsește cu pensula în mână, în mijlocul naturei.

Părăsește hotelul în care se stabilise mai întâiu și închiriază o casă. Imediat îi vine în minte că această casă ar putea deveni un lo-

Fig. 242. — *Van Gogh : Le café de nuit.*

caș al prieteniei, ceva în genul locuințelor creștinilor primitivi. De altfel falansterele saint-simoniste erau destul de cunoscute în Franța, adepților și celor care-și băteau joc de acești adepți ai lui Saint-Simon. Van Gogh ia însă acest lucru foarte în serios. El consideră că numai așa vor ieși la lumină opere enorme și geniale, demne de ardoarea sentimentului celor care vor fi colaborat la ele, opere care ar transforma fața lumii. Procedeele impresioniste i se par ceva cu totul neînsemnat de aici încolo ; ele nu-l mai satisfac. Ceea ce ar vrea, ar fi să creeze „vite, vite, comme le faucheur qui, dans l'éclat du soleil silencieux, ne pense qu'à son travail". De aceea, cea mai mare parte din tablourile ce execută în acest interval, nu-i iau decât două, trei ceasuri unul. Este în stare să termine patru, cinci pânze, chiar mai multe, într'o singură zi.

Japonezii și felul lor expresiv îl preocupă din ce în ce mai mult. Când îi place ceva, bucuros se gândește la acești artiști extrem-orien-

tali şi-şi compară tabloul lui cu ceea ce cunoaşte frumos în arta lor, mai mult din domeniul gravurei colorate în lemn, al stampei japoneze, decât din domeniul picturei, despre care avea mai puţine cunoştinţe. Atunci el pictează în tonuri plate, întinse pe o suprafaţă ceva mai mare, tonuri plate şi vii, îngrădite de linii dure, ca la vitralii. Acest fel de a concepe pictura nu e strein de arta lui Gauguin. Cu un termen francez, el s'ar numi „cloisonnisme", dela termenul „cloison", separaţie netedă între două suprafeţe vecine. Din ce în mai mult el este coovins că prin culoare se pot exprima toate sentimentele umane, fiecare ton având o însemnătate în sine şi creând o anume dispoziţie sufletească, în afară de orice legătură cu subiectul. Din nou dăm peste Delacroix, cum a fost dese ori cazul când a fost vorba de o descoperire mare tehnică, care şi el ajunsese la concluzia că fiecare

Fig. 243. — *Van Gogh: Chambre à coucher à Arles.*
(Col. part. în Japonia).

ton pictural conţine în sine o valoare emotivă, independent de ceea ce ar fi reprezentant prin acel ton. Van Gogh va formula odată, e drept cam simplisit şi cam brutal, această credinţă a lui; el va zice: „J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines". Şi, de fapt, avem documente sigure, care ne arată că multe din tablourile sale pornesc dela o astfel de concepţie. Să ne oprim, de pildă, mai ales la două exemple foarte cunoscute: *O cafenea de noapte* din Arles (Fig. 242) şi *Camera sa de dormit.* (Fig 243). In Cafeneaua de noapte, deşi opera nu cuprinde decât un biliard, câteva persoane, unele în picioare, altele la mese, câteva mobile şi câteva lămpi aprinse, el intenţionează să dea impresia că este vorba de un loc de pierzare; că cineva ar fi în stare în asemenea mediu să înebunească şi chiar să săvârşească o crimă. Când pictează camera sa de culcare, în care se găsesc un pat, un lighean pe o masă, o cană de

apă şi o fereastră ce dă în afară el îşi închipue că, prin aranjamentul culorilor, poate sugera privitorului că locul acela este într'ad.văr un deliciu pentru cine simte nevoia să se odihnească. Alt subiect care îl tentează o bucată de vreme sunt piersicii şi migdalii în floare, primăvara. El găseşte că florile pomilor sunt „de o veselie monstruoasă".

După împrejurări, se opreşte la două feluri de execuţii: cea în tonuri plate, de care vorbeam mai sus cu linii „cloisonnées", şi alta cu totul deosebită, în care penelul pare târât într'o mişcare vertiginoasă. Aceasta constitue cam ultima fază a operei sale. Intr'un astfel de tablou totul este prins ca într'un vârtej, linii şi forme. De aceea s'a numit „le style flamboyant" sau „baroc" al lui van Gogh. S'ar zice că intenţia lui este să exprime iuţeala ameţitoare a pământului

Fig. 244. — *Van Gogh: Les Cyprès sous la lune (desen) (Col. part.)*

şi a astrelor în spaţiu, prin valuri de linii şi prin vârtejuri; să ne facă, cu alte cuvinte, să s.mţim că, ceea ce nouă ni se pare stabil, pământul pe care stăm, în realitate goneşte cu o viteză, pe care o putem calcula, dar nu imagina, în spaţiu. Evident, în aceste lucrări, el se depărtează din ce în ce mai mult de realitate, fără însă a renunţa la ea cu totul, cum vor face alţii, care vor veni după el. (Fig. 244).

Şi toate aceste intenţii el le crede posibile de exprimat numai prin culoare, prin energia ei, prin puterea ei sugestivă. De aceea, ca un colorist de tonuri vii, el n'a fost întrecut de nimeni. Dar tocmai în posibilitatea lui de a jongla cu nuanţele cele mai stridente, şedea şi slăbiciunea lui. El n'a cunoscut puterea griurilor (cum spune W. Uhde în „Phaidon") a acordurilor surde, „care zgudue şi înalţă", aşa cum a cunoscut-o Delacroix sau Corot.

In nevoia de a strânge în casa aceea a prieteniei, care era apartamentul său, cât mai mulţi pictori, el se adresează lui Gauguin să vină să locuiască cu el. După multe ezitări, Gauguin primeşte, în Decemvrie 1888; însă şi pe unul, şi pe altul îi amenitău decepţiile, Traiul lor împreună este departe de a le aduce mulţumirea, la care s'ar fi aşteptat. Erau temperamente prea deosebite. Van Gogh îşi desvoltă teoriile sale estetice, în care intră exaltare şi geniu, dar şi ceva copilăresc Gauguin, care era un om rece, foarte stăpân pe sine, — de altfel fiziceşte era un uriaş — începe să-l ia peste picior ceea ce pe un om atât de orgolios şi de pasionat, cum era van Gogh, îl exasperează. Ei discută nopţi întregi, până când cad de oboseală. Când li se pare că discuţia nu ajunge la niciun rezultat, pornesc într'o cafenea sau încă în localuri mai puţin onorabile, şi încep din nou discuţiile, care durează până dimineaţa următoare. Insfârşit, poate şi din pricina că van Gogh petrecuse toată vara precedentă în soarele arzător din Sudul Franţei, boala sa izbucneşte: el are un prim atac de epilepsie după o ceartă violentă cu Gauguin. Erau în stradă. Scoate un briciu şi se repede la prietenul său să-l omoare. Gauguin, foarte stăpân pe sine, îl fixează cu privirea în aşa fel, încât briciul îi cade din mână. Van Gogh îşi dă seama, şi nu prea, de ceea ce făcuse. Acestea se întâmplau în faţa casei lor. Intră în casă şi cu acelaş briciu, de remuşcare s'ar zice, îşi tae o ureche, o împachetează şi o trimite unei femei pierdute pe care o cunoaştea. Toate aceste acţiuni le face ca un somnambul. Urmează imediat o criză teribilă. Se telegrafiază lui Théo, care vine din Paris şi, evident, toţi sunt de acord că se găsesc în faţa unui caz de nebunie manifestă, van Gogh este băgat într'un ospiciu, unde boala se ameliorează, după câteva săptămâni. Se întoarce în apartamentul ce ocupase. Locuitorii din Arles au faţă de el însă o atitudine absolut duşmănoasă, în afară de câţiva prieteni, între care şi factorul poştal de pe strada lui. In sfârşit, începând de atunci, viaţa pictorului devine o succesiune de perioade de crize grozave, cu pierderea conştiinţei, cu săvârşirea unor acţiuni absolut necugetate (de pildă în timpul unei asfel de crize îşi mănâncă culorile) şi de perioade de calm, în care pictează. Spre sfârşitul vieţii, el intră în cura unui doctor la Auvers-sur-Seine, doctorul Gachet, la care-l trimite fratele său. Doctorul era celebru printre pictorii tineri, fiindcă era unul din admiratorii lor cei mai călduroşi şi mai convinşi

Perioadele de calm sunt însă în acelaşi timp perioade de groază, van Gogh gândindu-se tot timpul la crizele ce vor veni. Cum aceste crize se repetă din ce în ce mai des, el îşi dă seama că boala este incurabilă. Atacurile de epilepsie fac din el un iresponsabil periculos. Ele se terminau de obicei cu o epuizare comolectă, din care nu-şi revenea de cât după doctorii administrate timp de mai multe săptămâni Aşa încât, în Julie 1890, presimţind o nouă criză el se omoară trăgându-şi un foc de revolver, lângă un copac. Este adus la locuinţa doctorului Gachet; rana însă nu-l omoară pe loc Petrece câteva zile foarte calm, aşteptând moartea, care vine în sfârşit.

Deci, cu 1890 se termină cariera lui van Gogh. In această ultimă perioadă, el începuse să fie ceva mai cunoscut Câteva din tablourile sale isbutiseră să fie vândute, prin Théo. In epoca dela sfârşitul vieţii el pictează cam două categorii de opere, fiindcă, până în momentul în care îşi trage focul de revolver, el nu încetase de a lucra. O categorie aparţine încă stilului flamboyant. Subiectele însă nu mai sunt în legătură cu ceea ce vede înaintea ochilor. Are un fel de nostalgie a Olandei lui natale şi de foarte multe ori avem impresia că ne aflăm în faţa unor peisaje nordice, lucrate din memorie, în liniile acelea care şerpuesc în toate direcţiile. Altădată, din contră, el

Fig. 245. — *Van Gogh : Les mangeurs de pommes de terre. (col. part.)*

vede motivul într'un chip mult mai calm. Cine ar zice, de pildă, că tocmai peisajul cu cipreşi, bine cunoscut, este unul din ultimele, de la sfârşitul carierei sale!

Din prima perioadă a activităţii sale, cea realistă, opera cea mai însemnată este, după cum ştim, *Les mangeurs de pommes de terre.* Tabloul este într'o tonalitate brună şi pictat atunci când autorul lui era sub impresia maeştrilor olandezi. Se simte în el urmaşul marei familii de artişti din ţara sa, care începe cu Rembrandt şi se termină cu Israëls (Fig. 245). Dar, din pricina coloritului în tonuri sombre, triste, aproape murdare, pânza nu se semnalează printr'o gamă de culori variate, ci printr'o gamă de valori variate De ela albul lămpii, al feţei de masă, al bonetelor, se trece la tonurile închise ale fondului,

cu personajul întors cu spatele, din planul întâi, ca intermediar. Deci valori, și nu tonuri. In același timp — și asupra acestui detaliu vreau să insist mai mult, aducând mărturie cele câteva studii în vederea acestui tablou sau înrudite cu el ca spirit și fel de tratare — el intenționează, printr'o operă ca aceasta și altele mai puțin importante, însă în același sentiment, să exprime ideile și credințele sale asupra oamenilor nenorociți: Tristețea dureroasă a vieții, monotonia zilnică, plictiseala până la exasperare, fără nicio distracție sau altă preocupare, decât muncă, mâncare și somn. Și ce mâncare! Câțiva cartofi, însoțiți de puțină cafea, după obiceiul Olandezilor, la care cafeaua este tot așa de necesară ca și ceaiul la Englezi. Fețele acestea brutale, grosolane, exagerate în trăsăturile lor, ca să fie mai expresive, sunt un fel de

Fig. 246. — *Van Gogh: Restaurantul la Sirenă (Luvru).*

simbol al acestei umanități suferinde, care trece prin viață ca printr'o vale a plângerii. De aceea, el accentuiază trăsăturile până la caricatură, o caricatură care nu pornește din dispreț sau din ironie față de modele, ci, din contră, din simpatie. El se căsnește astfel să pună în valoare tot ce crede că va contribui să atragă interesul privitorului, asupra personagiilor reprezentate.

Acest tablou, am spus-o, termină o perioadă. Această perioadă, dacă van Gogh n'ar fi trecut în Franța și n'ar fi cunoscut impresioniștii, adică dacă el nu și-ar fi schimbat maniera și n'ar fi făcut pictura de mai târziu n'ar fi avut nicio importanță în istoria artei. Van Gogh ar fi fost unul din nenumărații pictori umanitari, mulți dintre ei foarte neîndemânateci în mijloacele lor de expresie. Trecând în Franța el are ceea ce am putea numi o revelație. Această revelație deșteaptă în el puteri pe care el însuși nu le bănuise, puteri care fac din el unul din șefii celei mai importante școale de pictură din secolul

al XX-lea. Până atunci, neîncrezător în puterile sale, el se servise puţin de ulei, mai mult de cărbune şi creion. De atunci încolo uleiul devine, afară de rare excepţii, mijlocul obicinuit de expresie.

Vom proceda acum la un examen al lucrărilor principale ale lui Van Gogh din momentul în care trece frontiera franceză, adică din momentul în care, conştient, se apropie de arta impresioniştilor, până la sfârşitul vieţii sale.

Suntem, prin urmare, pregătiţi să trecem la ultima parte a activităţii pictorului, adică mai întâi la faza impresionistă, apoi la cea în care, rupând legăturile cu acel grup, van Gogh devine el însuşi, în faţa naturii şi a soarelui din Sudul Franţei. Această fază, cu mult cea

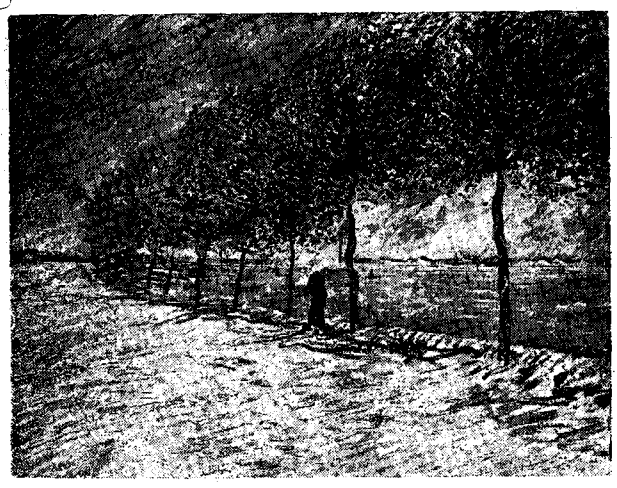


Fig. 247. — *Van Gogh: Alee la Asnières.*

mai originală, durează în realitate foarte puţin, dela 1888 până la 1890, anul morţii pictorului.

Vom începe cu unul din acele tablouri în care motivul este aproape identic cu cele din operele grupului către care el se simte aşa de puternic atras, imediat ce, după faza de pregătire, recunoaşte că în impresionism sunt calităţi de care pictura fusese lipsită până atunci. (Fig. 246). Un restaurant, numit „de la Sirène", exista la Joinville, lângă Paris Astfel de subiecte plăceau impresioniştilor. Ei ieşeau din capitală într'o zi cu soare, puneau şevaletul în faţa unui colţ ca acesta, în care se găseau acordate cele mai strălucitoare culori şi cele mai vii, şi până seara tabloul era gata. Nici van Gogh nu procedează altfel în această perioadă (1887); cu singura deosebire că el se serveşte de o trăsătură mult mai energică. Conturele sunt însemnate cu linii destul de consistente, apăsate şi vizibile de departe. în general de o culoare mai închisă, aşa cum uneori procedează şi unii din impresionişti sau din pre-impresionişti, în special Manet. In fond, acest tablou, cu

toate că ar intra în cadrul operelor impresioniste, adică s'ar supune normelor estetice ale acelui grup, este totuşi o operă ieşită dintr'o voinţă mai dârză. Impresioniştii sunt în genere mai sclavi subiectului, mai lirici, prin urmare mai puţin independenţi în faţa unei teme, decât van Gogh în această operă.

Un tablou, în care influenţa impresionistă este încă mai vizibilă, mai accentuată decât în tabloul precedent, este o alee de-a lungul apei la Asnière (1887), redată cu o armonie de culori blonde. (Fig. 247). Cât de departe suntem de *„les Mangeurs de pommes de terre"*, operă aproape monocromă ! Aici toate culorile curcubeului au fost utilizate, în urme de pensulă, mai toate de forma şi de dimensiunea unor puncte

Fig. 248. — *Van Gogh : Pod la Arles (1888). (Col. part.)*

ceva mai mari Ne găsim deci foarte aproape de procedeul acelora dintre urmaşii impresionişt lor, care se serveau de punct ca de unul din elementele principale ale esteticei lor de „pointillisti". Georges Seurat cu teoriile sale, cu tendinţa sa de a impune fel de fel de reguli de ordin estetic, bazate mai mult sau mai puţin pe datele ştiinţei, a avut o mare influenţă asupra pictorilor mai tineri, care şi ei se găseau orbiţi de prestigiul ştiinţei. Van Gogh este exact în aceiaşi situaţie. Teoriile i-au impus şi-i vor mai impune.

Tot sub influenţa impresioniştilor sunt pictate şi unele portrete ale lui însuşi. Ştim că purta o barbă hirsută roşie, că ochii îi erau pătrunzători şi de culoare verzuie, că pielea albă, de tenul blonzilor, era pătată cu pistrui. Ne dăm seama însă că portretul e lucrat din

trăsături care nu mai au forma punctelor, ca adineaori, ci forma unor linii, a unor bastonaşe de diverse culori, puse unul lângă altul. In toată suprafaţa portretului nu există nici o porţiune ceva mai întinsă, în care artistul să se fi servit de un singur ton. Totul este obţinut prin juxtapunere de linii, destinate să producă un amestec optic. Aceasta se observă în figură, dar şi în fondul albastru, în care apar lumini res ândite ca nişte stele roşii, şi chiar în vestmânt care trebuia să fie albastru, dar care în realitate e lucrat din mai multe nuanţe: gris, roşu, verde şi portocaliu, care, toate împreună, ajung să ne dea impresia culorii albastre a hainei.

Van Gogh părăsise Parisul şi se stabilise la Arles. Acolo pictează acel motiv fermecător: Un pod care se desface în două, peste o apă albastră, la marginea căreia se găsesc spălătoresele (Fig. 248). Conturele insistente izolează oarecum fiecare element din compoziţie. Pictorul simte nevoia ca porţiunile colorate să fie „clo sonnate", după cum se practica în şcoala al cărei reprezentant mai important va fi Gauguin. In interiorul acestei armaturi de linii puternice, el aşterne, în trăsături furioase, culoriie cele mai vii, mai strigătoare, mai brutale, fără ca prin aceasta să ne supere. El posedă darul rar de a echilibra tonurile, de a le domina în aşa fel, încât cele mai stridente dintre ele, când ar fi luate individual, să se combine totuşi într'o armonie plăcută ochiului. Observăm şi aici preferinţa lui pentru nuanţele calde: galben şi portocaliu, acordate şi contrastate cu albastrul, care stăpâneşte toată această compoziţie sub forma unui ton bătând în gri, în câmp sau în cer, cu un albastru mai puternic în apă, acordate ambele cu galben şi portocaliu.

Fig. 249. — *Van Gogh: In drum spre motiv*

La Arles, în momentul în care artistul se fixase pentru mai multă vreme în acest foarte frumos şi interesant oraş din Sudul Franţei, el îşi luase cameră într'un mic hotel, cum sunt multe în provincia franceză. Ce-l interesează este mai ales sala cafenelei, în care se strâng uneori clienţii, foarte puţini de altfel, seara şi în cursul nopţii. Scena de noapte are încă mai multă atracţie pentru el, fiindcă atunci lumina artificială da obiectelor o vigoare, o individualitate, am zice, care-l excită pe van Gogh mai mult decât lumina difuză din timpul zilei. De aici şi atenţia ce acordă lămpilor. In jurul fiecăreia el face să palpite flacăra, în cercuri concentrice, o materializează, cum nu mai făcuse nimeni înainte de el.

Cafeneaua aceasta (fig. 242) (1888), când o privim în alb şi negru, n'are nimic deosebit. Poate ne-ar impresiona perspectiva, aşa de exa-

Fig. 250. — *Van Gogh: Les Cyprès. (Col. part.)*

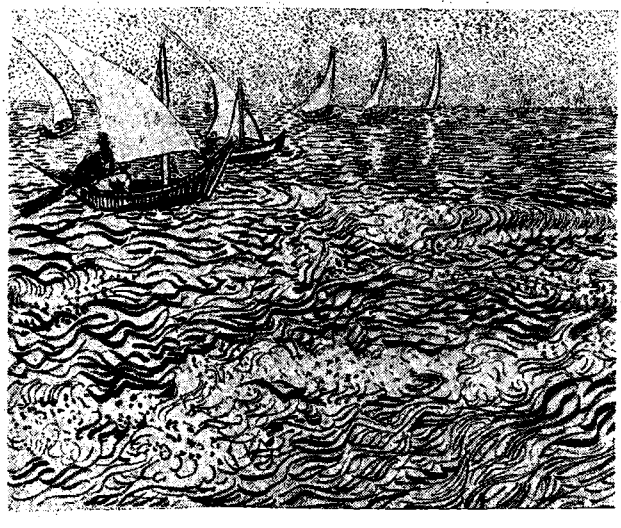


Fig. 251. — *Van Gogh: Bărci (desen, col. part.)*

gerat impunătoare, ca şi cum pictorul ar vrea neapărat să ne convingă că într'adevăr ştie să evoce adâncimea, într un tablou. Ne aducem aminte că studiile de perspectivă i-au fost explicate de van Rappart, după

întâlnirea lor, la Bruxelles. Pictând astfel, van Gogh ține grozav să ne arate că și el stăpânește niște regule așa de importante. În culori însă, tabloul izbește cu mult mai mult, fiindcă din nou avem a face cu o armonie puternică de roșu și galben. Acest acord, în mijlocul căruia se găsește verdele postavului de biliard, în intenția autorului tabloului e ceva mai mult decât o combinație de culori, destinată să ne facă plăcere. Are și o valoare simbolică: Cafeneaua de noapte este unul din acele tablouri, în care el caută să-și manifeste ideile cele mai profunde despre pictură, artă care trebue să deștepte în privitor sentimente și convingeri, imposibil de evocat într'alt mod. Van Gogh scrie fratelui său, după cum am văzut, că în această pânză ar vrea să sugereze că într'o astfel de cafenea cineva poate deveni nebun și săvârși chiar crime.

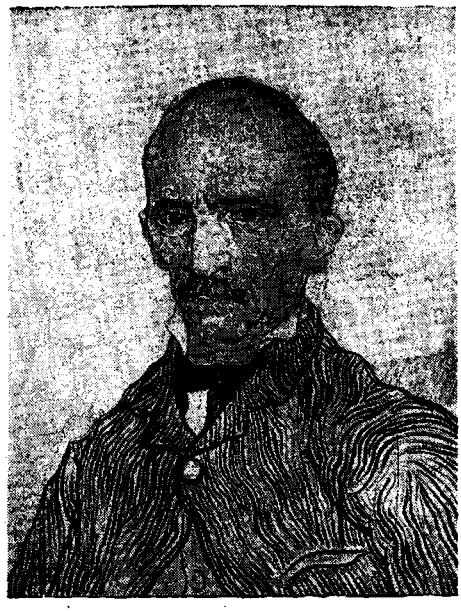


Fig. 252. — *Van Gogh: Păzitorul nebunior*

Aceleiași categorii simboliste aparține și un alt tablou, executat cam în aceeași vreme, reprezentând camera de culcare a artistului. Este o pictură cât se poate de deschisă, rezultând din albul-gri al pereților, din galbenul patului, cu sublinieri de roșu, din portocaliul mesei și din galbenul ferestrelor, cu cercevele verzi. Și de data aceasta van Gogh dorește să evoace în noi o impresie, să ne facă să ne gândim la ceva precis, în afară de plăcerea ce ne-ar procura tabloul. Dacă în pictura precedentă substratul simbolic era teribil, aici, din contra, el nu dorește decât să dea impresia de calm, cea a unui loc în care cineva se poate într'adevăr odihni și visa. Dar, în afară de orice intenție simbolică, pictura aceasta are o mare valoare din punct de vedere decorativ. (Fig 243).

Van Gogh admiră și de multe ori crează sub amintirea stampelor japoneze în culori Dorința lui ar fi să se apropie cât mai mult de acele foi de hârtie, în care Japonezii reprezentau peisaje, scene sau figuri, într'un fel așa de hotărât deosebit de tot ce cunoștea arta occidentală. Ei oferă vederi în racursiu, fără ca să țină seama de legile perspectivei, pe care le ignorează sau le disprețuesc: apoi, porțiuni întinse de culoare, mărginite numai de contur, în genere în linii destul de groase, negre Tot așa procedează și van Gogh Intr'un tablou ca cel care reprezintă chiar pe pictor, în drumul lui spre motiv, (1888) (Fig. 249) Vincent a ținut să ne dea aceeași impresie, același sentiment plăcut, decorativ mai ales, pe care-l deșteptau gravurile japo-

neze. De unde în perioada impresionistă nu exista nicio porțiune în tablou în care pensula să meargă fără să se oprească, așa că fiecare nuanță era eșită din multe linii paralele sau din puncte puse unele lângă altele, aici tot cerul e pictat dintr'o dată, aproape cu aceeași nuanță. De asemenea verdele câmpului galbenul holdei de grâu. Abia câteva linii verticale, pentru ca să ne evoce umbrele de desubtul spicelor Copacii sunt și ei mărginiți în chip puternic de conture, în interiorul cărora sunt foarte puține nuanțe Planul întâi însă care trebuia să vibreze, este executat tot ca mai înainte. Tot aici, o umbră puternică, albastră, lăsată de personajul din mijlocul tabloului.

Fig. 253. — *Van Gogh: Le Moissonneur (după un desen de Millet).*

Un an mai târziu, van Gogh pictează *Câmpia de la St. Remy* (Fig 250). E ținută în alte tonuri decât cele de care se servea de obiceiu. Ne găsim deci în fața unei opere cu pretenții mult mai realiste decât cele examinate până acum. Este evident că o astfel de pânză ar fi acceptată de oricine, chiar de acei pictori care își amintesc prea mult de Școala de Arte Frumoase. Singura obiecțiune ar putea fi făcută în privința cipreșilor din fund, executați în linii ce șerpuesc, cum arde o flacără; numai că tonurile puternice, nu sunt roșii, ca în alte opere, ci de un verde închis, aproape negru. Îi plăcea de multe ori pictorului să arate contrastul dintre culoarea deschisă a fondului și acest verde aproape negru al chiparoșilor din peisajul provensal.

Din ce în ce însă van Gogh este stăpânit de ideea că tot ce există pe pământ se mișcă cu o putere vertiginoasă. Este o iluzie să credem că noi rămânem imobili, când știm că în realitate pământul circulă în eter cu o viteză prodigioasă. De aceea el crede că trebue să evoce ideea de mișcare, indiferent prin ce mijloc. Pentru aceasta, recurge la linii care se învârtesc în vârtejuri sau care șerpuesc în toate direcțiile; vârtejuri și linii șerpuitoare pe care le întrebuințează uneori chiar acolo unde ele n'ar fi la locul lor, ca de pildă, în barba unui factor poștal, Monsieur Roulin, unul din rarii lui prieteni din Arles, ori într'un peisaj cu arbori, într'o noapte cu lună, Fig. 244), într'un peisaj marin (Fig. 251).

Un alt portret acesta într'adevăr magistral, de o putere de a pătrunde fizionomia prod gioasă, de o precizie de linie neobicinuită la van Gogh, este cel care reprezintă pe gardianul șef din azilul de nebuni, în care era internat pictorul. În liniile feții mai ales, în felul

în care e desenat vestmântul vedem din nou pe van Gogh, așa cum îl cunoaștem din trecut. Perfecția cu care a fixat fizionomia îl apropie de cei mai mari desenatori de portrete pe care-i cunoaștem. Este greu de presupus că cineva ar fi putut da iluzia vieții într'o asemenea operă mai desăvârșit decât a făcut van Gogh în acest portret (Fig. 252).

In timpul în care se găsește în azil când n are voie să iasă din incinta spitalului și prin urmare nu poate picta afară peisaje, deci soarele, care pusese așa tiranică stăpânire pe spiritul lui, van Gogh

Fig. 254. — *Van Gogh : Le Père Tanguy.*

Fig. 255. — *Van Gogh Melancolie (desen).*

pictează inspirându-se de la gravuri în lemn după pictorii mai însemnați pe care-i admira : Millet. Delacroix. Daumier. Rembrandt. Insă și atunci el se arată artistul straniu pe care-l cunoaștem. Pentru el, a copia opera altuia nu însemnează a o reda exact cum era, ci a o modifica amplificând-o De altfel, i-ar fi fost greu să copieze. de pildă. acest tablou de Millet, fiindcă în realitate el n'avea decât o reproducere în negru o interpretare într'o gravură în lemn a acestui tablou. Prin urmare. îi rămâne deschis tot câmpul coloritului. De aceea. supunându-se impulsiilor sale, el bazează tot tabloul pe contrastul dintre albastru. portocaliu și roșu. adică tocmai pe acel acord, pe care îi întâlnim așa de des în operele proprii. (Fig. 253).

Alteori însă, nu numai coloritul e schimbat, ci desenul însuşi, ca să răspundă ideilor ce-l stăpâneau. Unul din tablourile cele mai stranii din întreaga carieră a lui van Gogh şi care ne lămureşte mai bine asupra tendinţii lui baroce sau „flamboyante", cum au numit-o unii, este cel ce poartă titlul de *Nuit étoilée*. Este tocmai una din acele opere în care pictorul vrea să ne convingă despre acele curse fulgerătoare ale pământului, în spaţiu. Deasupra unui peisaj muntos, destul de calm, în faţa căruia se profilează un chiparos ca o flacără neagră, se întinde o noapte plină de stele, care toate par să fugă, mişcându-se în cercuri. Se serveşte de acele vârtejuri de linii de lumină,

Fig. 256.— *Van Gogh: Restaurant în grădină (1887 Luvru).*

care se profilează pe albastrul întens al cerului. O astfel de operă ne face să înţelegem mai bine partea anormală a artei lui van Gogh.

S'a vorbit mult în paginile precedente de „*le Père Tanguy*". Van Gogh ne-a lăsat un portret al acestuia, care se adaogă la seria de portrete impresionante, ce ne-au rămas de la acest extraordinar pictor (Fig. 254).

Terminăm seria noastră de reproduceri cu un desen din perioada sentimentală *Melancolie*, (Fig 255) şi cu tabloul care cel d'ântâiu a intrat într'o colecţie franceză publică. *Restaurantul în grădină*, trecut de la Muzeul Luxemburgului la Luvru (Fig. 256), primul din vremea când van Gogh era mai ales un pictor „olandez", cel de al doilea un adept al impresioniştilor.

PAUL GAUGUIN

Când studiem viaţa acelor artişti care-au determinat tendinţele noui în epoca post-impresionistă, rămânem uimiţi de bizareria temperamentului lor, de dramele vieţii lor intime, de dificultăţile ce au

rebuit să înfrunte, până au reuşit să se afirme, de curajul şi energia cu care au dus o luptă inegală cu atâtea puteri şi instituţii consacrate, toate ostile şi dispuse să-i desfiinţeze aşa zicând în numele tradiţiei. Cel puţin, aceasta este cazul lui Cézanne. într'o şi mai mare măsură cel al lui van Gogh şi tot atât cel al lui Paul Gauguin. S'ar zice că în vrema noastră, care ar părea totuşi favorabilă unor realizări sincere şi unor convingeri adânci, opinia publică, în chip paradoxal, nu poate admite decât ceea ce nu violentează niciuna din ideile puternic implântate în spirite de o practică de rutină, veche de mai multe decenii.

Creatorii mari şi opera lor au ajuns în adevăr să se impună, să provoace curente care au schimbat faţa artei. Aceasta s'a făcut însă numai cu preţul liniştei, al sănătăţii, poate al vieţii lor; iar consacrarea, ca la van Gogh, ca la Gauguin, şi chiar ca la Cézanne, n'a venit decât după moarte, aşa încât, în momentul în care unul sau altul dintre ei zăcea pe patul de suferinţă, n'a avut nici măcar mângâierea să ştie că opera lui se impusese, că el ieşea din viaţă ca un învingător, după o bătălie cruntă, în care îşi sacrificase aproape toată energia şi toată partea lui de mulţumire lumească.

Pentru cine vrea să înţeleagă rostul şi valoarea picturii contemporane, cunoaşterea lui Gauguin este tot aşa de indispensabilă ca şi cea a celorlalţi doi mari maeştri, de care ne-am ocupat în capitolele precedente. El însă este un alt om decât Cézanne şi van Gogh. La mândria primului, la sinceritatea absolută a celui de al doilea, la pasiunea amândorora şi la dragostea lor absolută de artă, el adaugă o însuşire de luptător, calităţile unui şef şi ale unui conducător. Există un grup, o *şcoală dela Pont-Aven* — Tahiti era prea departe pentru ca discipolii săi să-l urmeze, cu toată dorinţa unora de a o face (Emile Bernard de pildă) — dar nu există un *grup dela Aix*, încă mai puţin unul *dela Arles*. Aceasta provenea nu numai din pricina originalităţii, a calităţilor aşa de înalte şi de impunătoare ale picturii lui Gauguin, dar şi ca o consecinţă a spiritului său clar, a darului său de a se exprima, a convingerilor sale puse cu uşurinţă în fraze, une ori de o mare valoare literară, a însuşirilor sale de dialectician, a încrederii în sine, aşa de mândru mărturisită uneori. In scrisorile lui van Gogh puteam admira frumuseţea şi bunătatea inimii sale, adâncimea sentimentului, curiozitatea pentru atâtea şi atâtea manifestări literare şi artistice; eram mişcaţi de intensitatea suferinţei sale, cu atâta răbdare şi umilinţă suportată. La Gauguin, ceeace ne isbeşte este siguranţa expunerii, ieşită din cea a convingerii, subtilitatea raţionamentului, ca itatea poetică de a cuprinde cu mintea şi cu simţurile cele mai neaşteptate înfăţişări ale omului şi aspecte ale naturii, cu o preferinţă manifestă pentru tot ce e primitiv şi misterios, un orgoliu de natură aristocratică, dominatoare până şi în cele mai crude momente ale existenţei, ceva din firea dârză şi stoică a lupului imginat de Vigny, care moare fără să scoată un gemăt. Multilateralitatea însuşirilor şi posibilităţilor de expresie artistică ale lui Gauguin este încă unul din elementele prin care el exercită acea mare fascinaţie asupra celor cu care vine în contact.

Ne-a rămas dela Gauguin, ca să-l cunoaştem, un maldăr de scrisori. Unele au fost publicate, printre care cele mai însemnate sunt cele trimise din Tahiti, în 1899, lui André Fontainas, critic cunoscut în acea vreme, la Paris, unde făcea cronici în „Mercure de France", apoi cele către Ch. Morice prietenul artistului, iar, ceva mai înainte, mai ales din Bretagne, lui Emile Bernard care, mult mai tânăr, multă vreme făcea figură de discipol al maestrului. Ne-a mai rămas încă dela Gauguin o operă literară ciudată, *Noa-Noa* adică în limba maori, a indigenilor din insulele Oceaniei, „lucru parfumat". Ea e plină de note autobiografice, de fragmente de o inspiraţie înaripată, de reflecţii şi de consideraţii de tot felul, în legătură cu arta. Tot Gauguin a mai compus — lucrarea interesantă de cunoscut, ca să ne dăm seama de ideile şi de temperamentul autorului — o scurtă povestire, *„Racontars d'un rapin"*, („rapin" termenul familiar pentru „pictor"), apoi *„Avant et après"*, altă mică povestire, în care vorbeşte, dacă nu mă înşel, tocmai de drama, aşa de utilă pentru cunoaşterea şi a unuia, şi a celuilalt, dintre el şi van Gogh. Mai posedăm încă amintirile câtorva persoane artişti şi literaţi, care au trăit în intimitatea lui, şi câteva monografii.

Şi la Gauguin, omul şi artistul sunt inseparabili, ca şi la van Gogh. Se cuvine deci să cunoaştem măcar în linii mari peripeţiile unei vieţi, care şi ea, prin multe şi stranii detalii, ţine de romanul de aventuri.

Se naşte în 1848, anul revoluţiei. Tatăl, era un jurnalist francez, de pronunţată credinţă democratică. Mama însă, era Americană din Sud, Peruviană. Prin ea, Gauguin, mai mult în glumă, spunea că se trage din foarte vechea familie Borgia de Aragon, care, după cucerirea ţării de către Spanioli, s'ar fi stabilit în Peru. Tatăl era scriitor cu oarecare reputaţie. Dar şi mama nu era o femeie oarecare; între altele, era fiica unei militante feministe, care se interesase de acţiuni politice şi sociale, către mijlocul secolului, şi participase la ele: O formă de feminism rară, chiar foarte rară, în acea vreme. Iată-l deci pe Gauguin, posesorul unei ereditaţi destul de curioase: jumătate franceză jumătate americană — spaniolă, cu anume trăsături de la pieile roşii, poate fiindcă Spaniolii se încrucişaseră cu autoctonele americane. Vom vedea ce rezultă din acest amestec de sânge, aşa de neobicinuit.

In 1851, Napoleon III face aşa numita „lovitură de stat", prin care suprimă cu desăvârşire republica dela 1848, lovitură de stat în care orice om cu experienţă distingea începutul unui regim de dominaţie absolută sau, cum se zice azi, de dictatură. Tatăl lui Gauguin simte că aerul ce se respira în Franţa, nu-i mai convenea. Se îmbarcă cu familia, care a se duce în Peru, la rudele sale, unii din ei oameni bogaţi şi ocupând un loc de frunte în viaţa politică şi socială a republicei. Dar tatăl era un om irascibil. Pe drum are fel de fel de conflicte cu cei care călătoreau pe vapor, şi, cum suferea de inimă, are o criză cardiacă ce-l răpune. Aşa încât, la Lima nu ajung decât mama şi copii, printre care Paul. Stau puţină vreme în America de Sud, destul însă pentru ca acesta, firea cea mai impresionabilă din-

tre ei, să facă cunoştinţă cu o viaţă cu totul nouă Vede astfel omul manifestandu-se cu o libertate incomparabil mai largă, decât cea pe care o va întâlni la întoarcerea sa în Franţa. Această întoarcere nu întârzie. La 1855. mama şi copii se regăsesc la Orléans; venind vârsta de şcoală pentru unii dintre ei, ea nu voia să le dea decât o educaţie strict franceză. La Orléans sunt găzduiţi la alte rude, din partea tatălui. Paul, fiindcă el ne interesează, face studii destul de mediocre, de care-şi bate joc mai târziu, în memoriile sale. Nu ştim dacă tot ce spune e adevărat; dar dacă aşa stau lucrurile, ar trebui să ne facem o ideie în adevăr detestabilă despre educaţia copiilor francezi în această vreme.

Vrea să devină marinar. Se şi îmbarcă la vârsta de 17 ani: se îmbarcă. adică porneşte cu o corabie. pe care n'are însă de cât un rol de subaltern, aşa cum era cazul cu orice începător. La 20 de ani trece însă în echipajele flotei statului. Dar mama sa, care voia să facă din el altceva decât un marinar, moare de întristare. Rămâne deci singur, de capul lui. Continuă cariera marinărească până la 1871, până la vârsta de 23 de ani, când se plictiseşte şi pleacă. Vom vedea că natura sa neliniştită nu-i permite să se oprească multă vreme în aceeaşi situaţie. Există în el un dor de necunoscut, o nostalgie a locurilor pe care le imaginase sau le întrezărise misterioase din pricina lecturilor, şi către care se simte totdeauna chemat cu o putere irezistibilă Atunci, în 1871, graţie unei rude influente, intră la o bancă, unde rămâne ca funcţionar timp de 11 ani. Este perioada din viaţă cea mai liniştită. Ca agent de bancă, el arată însuşiri remarcabile. ceeace-i permite să câştige pe an până la 40.000 franci, sumă cu adevărat impunătoare. Dar banii îl interesează prea puţin, cum vom vedea Numai că, dispunând de resurse importante şi'n acelaşi timp fiind un sincer iubitor de frumos, el îşi constitue o colecţie de tablouri. Debutează deci în artă ca amator şi colecţionar. Se căsătorise în 1873 cu o Daneză, femeie distinsă prin spiritul şi cultura ei, însă natură independenta şi mult prea diferită de cea a lui Gauguin. Traiul împreună, între bărbat şi femeie, nu ţine mult. Ei sunt nevoiţi să se despartă, iubindu-se poate, dacă este adevărat ceeace uneori Gauguin afirmă în scrisorile sale, deşi conduita sa nu lăsa să se înţeleagă că ţine prea mult la soţie Din partea femeii constatăm însă o rezervă ostilă, care n'a slăbit cât a trăit.

Cam în acelaşi timp se deşteaptă în Gauguin dragostea de pictură, sau, mai drept vorbind. de artă în genere, fiindcă, spre deosebire de ceilalţi pe care i-am studiat până acum, talentul şi curiozitatea sa nu se îndreaptă numai asupra unei singure expresii artistice. Orice formă a frumosului, sub orice aspect, i se pare demnă de atenţie şi — după cum spune unul din biografii — fără profesor, el practică toate artele şi'n toate inventează procedee noui. Astfel, alături de pictură el execută lucrări în sculptură, în ceramică, în gravură. Expune pentru prima dată în Salonul oficial din 1876, fiind încă funcţionar la banca de care am vorbit mai sus. Curând după aceasta, el descopere arta lui Pissarro. Numaidecât îşi dă seama de marea deosebire dintre această artă nouă, proprie acestuia şi grupului care simpatiza

cu el, adică impresioniştilor, şi arta oficială, arta Salonului, către care se simţise atras până atunci. Este epoca când Gauguin îşi formează colecţia de tablouri, de care vorbeam mai sus, în care vor intra lucrări de Cézanne, de Jongkind, de Daumier, etc. Dar vieaţa aceasta dublă: câteva ceasuri pe zi agent de schimb şi bancher, şi alte câteva ceasuri artist, nu-i convine. Ar vrea să se poată consacra cu totul picturei, să nu mai fie „un pictor de Dumineca', să nu mai fie un „amator" Părăseşte deci ocupaţiile de bancă, la 1883, ca să nu se mai ocupe decât cu pictura. Şi, fiindcă în caracterul lui se găsesc trăsături aproape contradictorii, este bine să scoatem în evidenţă că omul acesta care câştiga atâţia bani şi care-i arunca cu multă uşurinţă şi atunci, şi mai târziu, n'are decât o preocupare: să trăiască eftin. Pleacă din Paris, în Normandia, fiindcă i se pare că la Rouen ar putea şi el, şi copiii lui — are cinci — să cheltuiască mai puţin decât în capitală. Dar la Rouen îl aşteaptă decepţii peste decepţii. Existenţa sa e plină de privaţiuni, aspră, nenorocită. Vieaţa de boem pe care este obligat s'o ducă şi el, dar şi soţia şi copii, îl nemulţumeşte, îl obligă să părăsească Rouen şi să se îndrepte spre Copenhaga. Işi închipue că graţie rudelor soţiei, din Danemarca, ar putea trăi mai uşor. Acolo însă întâlneşte un mediu aşa de strict şi de sever, mai ales pentru el, Parizianul, încât vieaţa devine o serie nesfârşită de conflicte, şi prin urmare un chin. Incep certele cu rudele, care consideră că traiul acestui om fără profesie şi cu apucături „imorale" e un adevărat scandal. In cele din urmă Gauguin este nevoit să se separe de soţie şi de ai lui. Porneşte la Paris, cu un singur băiat, cu Clovis, iar soţia rămâne la Copenhaga cu ceilalţi patru copii, nevoită să facă traduceri de romane pentru ziare şi astfel să se întreţină, pe ea şi pe ai ei.

La Paris, Gauguin şi fiul său cunosc „mizeria absolută". Tatăl e nevoit să lipească afişe pe stradă, pentru trei franci pe zi. cum spune însuşi unui prieten: „la misère absolue c'est-à-dire avoir faim, avoir froid, la misère qui empêche de travailler mais qui aiguise le génie". Se călesţe deci şi, trecând prin toate aceste probe, nu vede de cât folosul moral. „Avec beaucoup d'orgueil j'ai fini par avoir beaucoup d'énergie et j'ai voulu *vouloir*'. Totuşi, tot ce este artă îl pasionează: „C'est un créateur possédé par le démon de la création", cum îl numeşte un biograf.

In 1886, expune 19 pânze, împreună cu impresioniştii: Tonuri divizate, ca la aceştia, ca la Pissarro, mai ales; tuşe mărunte. în culori clare. Coloritul însă este original, se deosebeşte de cel al impresioniştilor. In el găsim acorduri care sunt proprii lui Gauguin şi care-i vor rămâne.

Părăseşte Parisul, unde totul îl revoltă şi unde aproape moare de foame. şi se stabileşte în Bretagne, la Pont-Aven. Ce-l atrage în această regiune a Franţei ne-o spune el însuşi: pe de o parte dorinţa de a trăi mai ieftin şi de a face economii, ceea ce era numai o iluzie; iar pe de altă parte, „l'appel de la tristesse", Configuraţia solului, cerul, atmosfera, locuitorii, totul i se pare mult mai grav decât în orice altă

regiune a Franței. Van Gogh se dusese în sud, în căutarea soarelui: Gauguin se retrage în Nord, în căutarea tristeții.

Cum apărea artistul în aceeată epocă a vieții sale, cam la vârsta de patru zeci de ani? Un bărbat puternic, cu un ten roșu, aproape ca cel al pieilor roșii, mușculos, sensual, de un sensualism violent, sincer, care nu admite niciun fel de opreliște (Fig 257). Inteligent, pasionat, însă cu o pasiune înăuntru, „au dedans", cum spune însuși, în opoziție cu van Gogh, pe care-l întâlnim totdeauna exuberant și explosiv. Fermecător în vorbă, simplu, clar, logic, exercitând un mare prestigiu prin viața sa plină de peripeții romantice asupra celor din jurul său. Câte lucruri nu putea povesti el, seara, celor care-l ascultau, cu pipa în gură, în jurul unei mese în pensiunea dela Pont-Aven! In vorbă,

Fig, 257. — *Gauguin: Autoportret.*

expresia sa devine autoritară și chiar dispreţuitoare, dacă întâlnește opoziție. Amestec de aristocrat mândru și de porniri de om din popor, nu lipsite de vulgaritate, de trivialitate, mai ales în materie de dragoste, ca mulți oameni de temperament sanguin, cum au fost și Rodin, Balzac, Victor Hugo, de pildă (Ch. Morice). Când nu-i place cineva, poate deveni odios, de o ironie greoaie și lipsită de ținută. Totdeauna dispus să reziste, să nu facă concesii, chiar pornit spre contradicție, dacă cel cu care vorbește i se pare o natură care nu-i convine. „Il préfère voir rouge le ciel, que bleu avec la foule", va spune despre el același Morice.

In iarna anului 1886 se întoarce la Paris. Atunci face cunoștința lui van Gogh. Dar în oraș simte că n'are niciun fel de libertate și nici atmosfera nu-i place, cu atât mai mult cu cât, din nou, se găsește într'o capitală, lipsit cu totul de cele necesare. Este cuprins de

nostalgia ţărilor depărtate pe care le vizitase în tinereţe şi unde îşi închipue că va găsi toate lucrurile după care aspiră în mijlocul civilizaţiei, mai ales posibilitatea de sinceritate absolută, fără niciun fel

Fig 258. — *Gauguin : Peisaj (Col. part.)*

de restricţie, acordul între om şi natură. Şi astfel, în 1887, însoţit de un prieten, L a v a l, porneşte ca lucrător spre Istmul de Panama, care

Fig. 259. — *Gauguin : La Mer.*

atunci se tăia, de unde trec în Martinica, unde într'adevăr efectul naturii şi al locuitorilor asupra lor este extraordinar, dar unde şi el, şi prietinul se îmbolnăvesc şi se lovesc de atâtea dificultăţi, încât revin

în Franța, ca niște învinși. In Martinica face Gauguin descoperirea esteticii sale și își dă seama pentru prima dată că între impresioniști și arta lui sunt foarte puține puncte comune: „En art il n'y a que révolutionnaires et plagiaires" spune el cu emfază. Prin urmare, ori cine continuă un curent existent, cum făcuse el până atunci cu impresioniștii, nu poate fi decât un plagiator. Bine înțeles, alege să fie revoluționar. Iar pictura învechită, ceea care trebue cu orice preț să dispară, este pentru el impresionismul. Rupe deci definitiv cu ea la întoarcerea în Franța. Este mai întâi găzduit de un prieten. La apoi lecții cu un ceramist celebru și în cele din urmă merge din nou în Bretagne, la Pont-Aven, unde se pun bazele grupului așa zis al *sintetismului* sau al *simbolismului*.

Fig. 260. — *Gauguin : Pastorală (litografie)*.

Ce caută în Bretagne, ne spune singur: „J'y trouve le sauvage et le primitif Quand mes sabots résonnent sur le sol de granit, j'entends le son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture".

Să examinăm câteva opere care-au luat naștere în această perioadă, adică în timpul șederii în Martinica și în prima fază a stagiului în Bretagne.

Cour de ferme en Bretagne este o lucrare importantă executată cu o înțelegere deplină pentru toate resursele picturei și chiar cu multă știință. Depărtarea, ultimul plan al tabloului, este evocat cu mână de maestru. Nimeni n'ar putea zice că au orul lui era aproape un autodidact. Este adevărat că el luase contact cu impresioniștii și că, dotat cum era și pasionat de artă, a trebuit să-i analizeze cu o pătrundere de care puțini ar fi fost capabili. Felul lor de a picta se distinge mai oriunde în această operă, dar cu deosebire în copacul din dreapta, al cărui frunziș îl simțim străbătut de aer și vibrând (Fig. 258).

La mer este încă mai aproape de practicele impresioniste. Nici stâncile din dreapta, nici suprafaţa mişcătoare a mării n'ar fi fost altfel pictate de Monet, poate, cel mult, într'o gamă mai vie, căci cea a lui Gauguin este totdeauna parcă în surdină, voalată de melancolie (Fig. 259).

Pastorala îşi are originea în impresiile din Martinica (Fig. 260). Nu mai este vorba de un tablou, ci de o litografie. Gauguin, pentru care orice operă trebue să corespundă mai mult sau mai puţin definiţiei dată de Maurice Denis, adică să fie o combinaţie de culori într'un anumit ordin aşezate, voluntar sacrifică în astfel de lucrări darurile lui cele mai elocvente şi se mărgineşte la raportul de alb şi negru. Totuşi, distribuţia petelor, acordul valorilor şi, mai ales, dispoziţia aşa de armonioasă a liniilor, fac şi din această mică suprafaţă un lucru delicios pentru ochi. De la impresionism n'a mai rămas nimic. Aici Gauguin este el însuşi, adică unul din temperamentele cele mai personale printre pictorii sfârşitului de veac.

Fig. 261. — *Gauguin : Le calvaire (1889). Bruxelles, Musée-Royal.*

Tot Bretania îi inspiră una din operele lui cele mai cunoscute: *Le Calvaire* (Fig. 261). în fund, marea, de un albastru intens, peste care se ridică nori de ploaie, cenuşii închis, cu reflexe rozate. In stânga, în malul stâncos, se deschide o vale roză, cu mici pete verzui, de iarbă. Toată partea dreaptă este ocupată de Calvarul, care a dat numele tabloului. Din cruce se vede numai piciorul, lângă care sfintele femei, de un gri verzui, primitiv cioplite în granit, înconjoară trupul mort al Mântuitorului. Iar pe primul plan, o Bretonă, şezând pe iarba de un verde închis, în costumul ei arhaic, parcă şi ea cioplită în piatră, de mâna neîndemânatecă a celui care a sculptat Calvarul. Intre ea şi chipurile în piatră, din spate, nu e nici o deosebire: acelaş neam primitiv, aceleaşi trăsături grosolane, dar atât de expresive.

Şi, pentru ca să avem o probă de talentul multilateral al acestui artist, să ne aruncăm ochii şi asupra unei sculpturi în relief: *Soyez amoureuses, vous serez heureuses.* Titlu sugestiv şi simptomatic, invitare evidentă la dragoste, adică mai drept la amorul fizic din partea acestui om cu simţuri aşa de exigente, în cât ori unde ajungea, cu excepţia insulelor Pacificului, sfârşea prin a scandaliza lumea, mai

ales când ea trăia după principii așa de rigide, cum trebue să fi fost rudele soției sale din Danemarca (Fig. 262).

Cedând insistențelor lui van Gogh, în toamna anului 1888, Gauguin se instalează la Arles, chiar în apartamentul pe care-l închiriase prietenul său, pentru amândoi. Artiștii se cunoșteau și se stimau, o știm. Nepotrivirea lor de temperament, atunci când locuesc împreună, cu repercuțiile ce fiecare divergență de păreri avea asupra

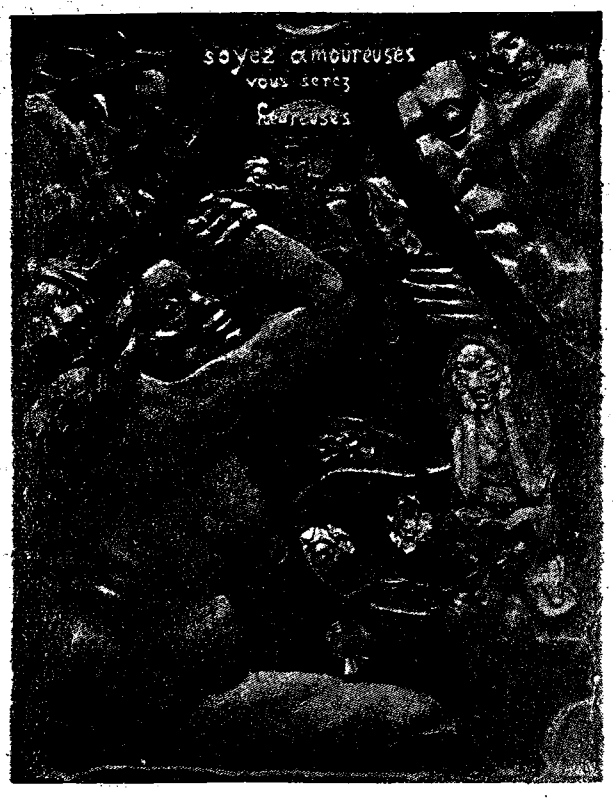


Fig. 262. — *Paul Gauguin*:
Soyez amoureuses, vous serez heureuses (relief).

firii bolnăvicioase a lui van Gogh, făcea totuși ca atmosfera dintre ei să fie din ce în ce mai plină de electricitate. Ne aducem aminte că, într'o bună zi, după o discuție violentă, isbucnește între ei o dramă, care putea avea consecințe teribile, dar care totuși se termină pentru van Gogh cu acel atentat asupra lui însuși, de care am vorbit când ne-am ocupat de acest pictor.

Asupra acestei împrejurări, tristă și neașteptată, avem și povestirea lăsată de Gauguin însuși. Ea este reprodusă în monografia pe care Charles Morice o consacră prietenului său. Afirmațiile lui

Gauguin au fost uneori puse la îndoială, deoarece, cum se întâmplă în astfel de împrejurări, conflictul dintre cei doi artişti nu se mărgineşte la cercul restrâns al prietenilor lor, ci trece dincolo de acest cerc. la publicişti care simpatizau cu unul sau cu celălalt din eroii dramei. Unii îl cred pe Gauguin vinovat, alţii, din contră, sunt de părere că starea mintală a lui van Gogh trebuia neapărat să ducă la acest desnodământ. Povestirea, aşa cum a redactat-o Gauguin, pare sinceră; este probabil că totul s'a petrecut aşa cum relatează acesta, deşi el este evident interesat, deci ar putea fi suspectat de părtinire.

Gauguin părăseşte imediat Arles, în momentul în care Théo, fratele lui van Gogh, vine să îngrijească de Vincent, doborât sufleteşte şi slăbit fiziceşte, după pierderea de sânge, ca efect al rănii ce-şi provocase. Gauguin se întoarce în Bretagne, de data aceasta nu la Pont-Aven, ci în alt sat din apropiere, la Le Pouldu Pricina pentru care nu mai rămâne în pensiunea în care şezuse până atunci, este că acolo se mai găseau şi alţi pictori. Această provincie nordică a Franţei a atras totdeauna pe artişti Marea, stânca, aerul şi lumina erau tot atâtea elemente ce le conveneau. Pictorii nou veniţi aparţineau însă clanului opus, fiindcă mai toţi erau printre cei care expuneau la Salon, cu oarecare succes. Noi însă ştim că van Gogh, Gauguin şi chiar partizanii lor mai tineri aveau oroare de tot ce se vedea la acea expoziţie. Pentru ca să preîntâmpine privirile ironice şi atitudinea dispreţuitoare a cercului artiştilor oficiali, „les pompiers", şi pentru ca să nu ajungă cu ei la discuţii cu caracter neplăcut, Gauguin, care se ştia violent, îşi schimbă sediul şi se stabileşte la Le Pouldu. Trece însă din când în când şi pe la vechea sa gazdă din Pont-Aven.

Contactul cu natura primitivă a insulei Martinica, după cel cu oamenii şi peisajele din Bretagne; traiul împreună cu van Gogh pe care Gauguin îl observase cu inteligenţa sa pătrunzătoare şi cu o mare curiozitate; schimbul lor de idei; staţiunile împreună în faţa „motivului", profită şi unuia şi celuilalt, cu toată tristeţea sfârşitului vieţii lor în comun. Gauguin este nu numai capabil să tragă profit din toate aceste variate experienţe, dar încă ajuns în culmea maturităţii talentului său, deci un om deplin armat, să realizeze arta cea mai corespunzătoare temperamentului şi ideilor sale. Şi nu numai în domeniul picturei: „Toute matière — povesteşte un prieten — sous sa main se transformait en oeuvre d'art". Aşa, de pildă, ca să luăm un singur exemplu: în Bretagne, cea mai mare parte din locuitori purtau atunci, şi poartă şi azi — mai rar —, nişte galenţi de lemn, „les sabots". Gauguin îşi fabrică şi el o pereche de galenţi, îi sculptează însă şi-i colorează în aşa fel încât devin adevărate opere de artă. In monografia, pe care i-o consacră Ch Morice, ei sunt reproduşi într'o fotografie, care deşi nu tocmai reuşită, ne dă o idee de felul cum prietenul său înţelegea să dea suflet fiecărui obiect ce-i ieşea din mână. Nu este poate inutil să spun că aceşti saboţi sunt purtaţi de el în Bretagne, dar şi la Paris, mai târziu Ne putem uşor imagina privirile ironice ori nedumerite ale oamenilor care vedeau pe bulevardele Parisului pe acest individ, cu aspectul pe care l-am descris mai sus şi cu

saboți de lemn în picioare, sculptați și pictați cu cel mai desăvârșit talent.

In vremea aceasta mai ales se definesc în artist teoriile, care-au dus la ceea ce s'a numit *sintetism* de unii *simbolism* de alții, de o a treia categorie *neo-tradiționism*. In ce constă aceste tendințe? Aș vrea să lămuresc mai întâi ce le este contrar, adică cam ce ar fi negația lor, sau opoziția la ele, adică ceea ce aceste tendințe nu vor cu nici un preț să fie. Ne vom raporta la judecățile emise de Gauguin în diverse împrejurări.

„En art — spusese el, după cum știm, — il n'y a que révolutionnaires et plagiaires". Oricine nu practică o artă nouă, oricine caută să imiteze sau să se lase influențat de trecut, este un plagiator, un artist de o specie inferioară. Evident că dorința lui este să fie un revoluționar, adică să rupă cu tradiția, să aducă pe lume ceva cu desăvârșire nou. Iată o constatare, care ne ajută să-i înțelegem idealul. Pe de altă parte, el vorbise de „la peinture vieillie". Prin această pictură îmbătrânită înțelege impresionismul, adică mișcarea imediat anterioară, mișcare care pentru generația care îl precedase trecuse tocmai drept revoluționară. Ba ceva mai mult: el însuși aparținuse acestei picturi „revoluționare" pe care o lăudase, pentru care simțise simpatie. Și pentru ce această schimbare de atitudine? Pentrucă impresionismul este „un art purement matériel, où la pensée ne réside pas". Această idee, am putea zice, constitue fondul esteticii lui Gauguin. El se depărtează de ce este „material", pentru a se apropia din ce în ce mai mult de ce este „spiritual" de acea artă la baza căreia se găsește neapărat o idee poetică. Impresionismul, dorința lui Gauguin cea mai vie este să-l înlocuiască, să-l facă inutil.

Dar impresionismul ori cât de disprețuit, nu este singurul dușman: „l'abominable erreur du naturalisme" îi este tot așa de antipatică. Și, ceva mai mult, el își închipue că în contra acestei erori abominabile au reacționat toți marii artiști de totdeauna. „La vérité" adaugă el, nu poate fi arta care imită direct și'n mod așa de servil natura: „c'est l'art cérébral pur, c'est l'art primitif, le plus savant de tous, c'est l'Egypte", adica arta veche a Egiptului La originea fiecărei opere, aparținând acestor categorii, după credința lui, trebue să existe o idee, „une pensée poétique".

Evoluția convingerilor lui Gauguin fusese, dacă nu provocată, în orice caz iuțită și ușurată de mai multe cauze: 1) de impresiile căpătate dela arta primitivă, aspră, sălbatecă, aproape de caracter folkloric a Bretaniei, cu acele „calvaires", adică acele reprezentări populare, în curțile bisericilor sau la răspântii, în care se putea vedea, sculptat de o mână nedibace, dela țară, Hristos răstignit, cu două, trei personaje la piciorul crucii, făcând parte din cortegiul în legătură cu ultima fază a patimei Mântuitorului; 2) de costumele, pe atunci conservate, dintr'un trecut milenar, ale locuitorilor, mai ales ale femeilor; 3) de aventura, așa de tragic terminată, cu van Gogh. Să insistăm puțin asupra acesteia din urmă.

Gauguin, inteligent și mereu înclinat să judece și să observe, de cum pășește în apartamentul lui van Gogh se pune să-l exami-

neze, minut cu minut, în fiecare manifestare, ca om şi ca artist. Şi-şi rezumă cam astfel impresiile: „Van Gogh est tout volean — şi pricepem pentru ce, fiindcă ne aducem aminte de spontaneitatea sălbatecă, că de o forţă a naturei, a acestuia — l'autre — adică Gauguin — bouillant aussi, mais en dedans". In vreme ce van Gogh era împins la manifestări cu forme aproape dramatice, celălalt ardea, dar înlăuntru, ca un cărbune acoperit.

Van Gogh obicinuia să picteze, apoi, cu o iuţeală fenomenală, conformă naturii sale impetuoase, dar însuşire pe care Gauguin, mai reflectat, mai lent în ce priveşte inspiraţia, o dispreţuia, cu toate că nu se putea împiedica de a-i admira rezultatele. El mai zisese: „L'oeuvre doit être achevée dans l'esprit du peintre, avant qu'il n'aborde sa toile". Insă van Gogh avea o tehnică, un mod de expresie diametral opuse. Se aşeza în faţa motivului; motivul ales, îl inspira; iar reacţiunea imediată era tabloul, care se termina uneori într'o oră sau o oră şi jumătate, iuţeală uimitoare pentru toţi cei ce-l văzuseră la lucru. Aprecierile lui Gauguin, exprimate cu francheţă, dar uneori sub o formă ironică, deşi irită nemăsurat pe van Gogh, îl fac totuşi să observe insuficienţele sistemului neo-impresionist, căruia el se supunea în momentul în care Gauguin este musafirul său la Arles, şi chiar să renunţe la o doctrină care se potrivea aşa de puţin cu natura sa teribil de subiectivă. Dar şi Gauguin, la rândul lui, îşi întăreşte anume covingeri, din această frecare cu o personalitate deosebită de a sa, dar aşa de interesantă şi de originală, cum era prietenul său.

Luciditatea şi conştiinţa sa de artist îl fac să nu se depărteze nici cu un pas de drumul cel mai potrivit cu firea sa intimă. Opera se cuvine să aibă în primul rând un caracter decorativ, adică să fie o expresie ornamentală, să împodobească suprafaţa pictată. Dacă sunt persoane într'un tablou, ele să se acorde complet cu natura care le serveşte de cadru, natură care va căpăta astfel un rol emotiv; aproape o expresie umană, pentru a intensifica ideea poetică dela baza compoziţiei. (Cf de pildă le Calvaire). Culoarea însăşi, spusese Delacroix, va deveni un element dramatic, emotiv, de primul ordin. Va fi întrebuinţată cât mai intensă, cât mai exaltată, cu condiţia numai să fie armonizată cu restul tabloului. „Comment voyez-vous cet arbre" — spusese într'una din improvizaţiile sale Gauguin — improvizaţie citată de Maurice Denis în volumul său de *Teorii*. Il est bien vert? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette. Et cette ombre plutôt bleue? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible". Iar dacă îndărătul copacului şi al umbrei este marea, tot albastră, fă-o aşa de albastră, ca nimic să n'o întrecă în intensitate; ea însăşi să se armonizeze însă cu restul tabloului, fără ca tu, pictor, să te preocupi prea mult de nuanţele veritabile din natură.

Iată deci o constatare elocventă. Ea ne dă explicaţia pentru ce Gauguin se deosebeşte atât de impresionişti, pentru ce atitudinea lui era aşa de ostilă faţă de o şcoală care, incontestabil, adusese atâtea servicii artei franceze. In timp ce impresioniştii plecau dela ceeace vedeau în natură, observat cu obiectivitate, pictat cu calm, fiindcă

niciunul nu se exalta în fața motivului, el recomandă tocmai să te depărtezi cât poți de realitate.

Obiectele care constitue subiectul tabloului trebuesc prinse într'un contur puternic, în limitele căruia culoarea se pune în dîre destul de largi și în tonuri cât se poate de vii, adică de intense, așa încât impresia tabloului să se apropie mai mult sau mai puțin de aceea a unui vitraliu de catedrală, atunci când lumina străbate prin bucățile de sticlă colorată. Cum ar putea cineva să nege înrâurirea puternică, sentimentală și optică, pe care o operă astfel concepută o lasă asupra privitorului? De aceea, pentru unii din grupul dela Pont-Aven, școala ar putea foarte bine purta numele de *cloisonism*, din pricină că acel contur negru ar fi ca un „cloison", ca o limită, înlăuntrul căreia s'ar rândui petele colorate Numele cel mai obișnuit este însă sintetism, în ce privește compoziția, simbolism în ce privește intenția și concepția. Sinteză, la acești pictori, însemnează nu numai decât simplificare, ci renunțare la tot ce nu contribue la producerea unei idei, a acelui sentiment puternic care stă, în intenția artistului, la baza operei sale. In fond, sinteza așa înțeleasă este o formă a clarificărei. De aici înrudirea, în ordine cerebrală, cu grupul de literați care constituiau școala simbolistă. Și aceștia, ca și pictorii, dar mai ales pictorii, aveau de scop să ajungă în realizările lor la o ordine ierarhică. Ei tind adică să rânduiască elementele care compun un tablou și să le dea importanță în măsura valorei lor, care este, bine înțeles, subiectivă, acordând locul prim la ceea ce lămurește ideile dela baza tabloului — „soummettre chaque tableau à une dominante", cum spune Gauguin, — fie ea o idee, fie un sentiment sau o stare de spirit particulară. Totul devine astfel o transpoziție în linii și culori a unei convingeri, pe care dorești s'o faci cât mai inteligibilă și altora.

Asemenea idei, și altele înrudite, sunt discutate cu pasiune în cercul celor dela Le Pouldu Gauguin, în această a doua stațiune în Bretagne, este tot atât de sărac cum fusese și până atunci. Nu vinde aproape nimic, și de multe ori scrisorile sale — care s'au păstrat, cum știm. și sunt extrem de elocvente — nu sunt decât strigăte, uneori lamentabile, alte ori pline de revoltă, contra stării materiale teribile. în mijlocul căreia se sbate. Lucrează însă cu înfrigurare. Nu are modele, dar se dispensează de ele, fiindcă arta lui este altceva decât o copiere a unui model, așa cum fac cei mai mulți dintre contemporani. N are nevoie de ele, dar notează în carnet ce-i convine de la persoanele pe care le întâlnește gesturile și atitudinile lor, mai ales cele ale țăranilor din jur. Uneori este isbit de un colț sau altul din natură. Considerându-l ca un decor propice pentru a închide un grup de persoane, el îl notează în aceleași foi de carnet. Pe unele din ele, ajunse până la faza de tablouri, le vedem ca ilustrații la monografiile ce-i sunt consacrate.

In 1889 are loc la Paris expoziția universală. Evident, Gauguin n'are intenția să se manifesteze De altfel, nimeni nu se gândește la el, pentru a-l invita în pavilionul artistic al Franței oficiale din această vreme. Are totuși ambiția ca operele sale să fie văzute nu departe de cele din pavilionul oficial. Se înțelege cu patronul unei cafenele, care

primește bucuros să le expună. Tot atunci el face cunoștință mai de aproape cu poeții simboliști și cu Mallarmé, care-i arată de cum îl cunoaște, prietenie și admirație — admirație de altfel reciprocă. Din contactul cu simboliștii se produce o oarecare precizare a intențiilor și ale unora, și ale celorlalți. Gauguin își dă seama că unele din idealurile pe care le urmărea el în pictură sunt identice sau asemănătoare cu ideile pe care literații simboliști le urmăreau în literatură. El dorea mai presus de orice să învingă, dacă se poate să suprime, impresionismul; ceilalți aveau și ei un dușman, tot așa de odios, pe parnasieni.

Insă expoziția din 1889 n'are niciun rezultat practic pentru Gauguin. Doi ani mai târziu, în 1891, el face o altă expoziție cu un efect mult mai mulțumitor, și iată decе. Mallarmé, consultat asupra expoziției și asupra personalității — printre criticii francezi sau printre cei care se ocupau de artă — care ar putea lansa un artist nou, cum era Gauguin, sugerează numele lui Octave Mirbeau. Romancierul realist, amator de artă și scriitor, uneori cu înțelegere și cu multă simțire, de articole despre pictorii mai noui, ajută pe cei care încercau să se afirme. El este transportat de admirație în fața lucrărilor lui Gauguin și publică un articol într'un jurnal răspândit, cu privire la expoziția acestuia. In articol el vorbește de opera lui Gauguin ca de una „étrangement cérébrale, inégale, mais poignante et superbe", de splendoarea ei barbară, „mélangée avec la liturgie catholique, la rêverie hindoue, l'imagerie gothique, le symbolisme obscur et subtil".

Grație acestui articol, Gauguin poate vinde pentru prima dată ceva mai multe pânze și astfel ajunge să-și procure o sumă cam de 10.000 franci, de care avea nevoie spre a-și realiza visul lui de atunci, un vis imperios, căruia nu se putea sustrage, cel de a părăsi Europa și a se stabili în insulele Oceaniei la Tahiti. De ce aici? Fiindcă în vremea aceea citise o carte, care l-a impresionat mult, carte în care cineva descria splendorile paradisiace ale acestui ostrov pierdut în oceanul Pacific, în care locuitorii ce nu veniseră în contact cu Europenii păstraseră în caracterul lor primitiv, extraordinar de simpatic, ceva din aspectul și calitățile omului, așa cum trebue să fi ieșit din mâinile Creatorului!

Cu banii produși de expoziția dela 1891 Gauguin se îndreaptă spre Tahiti, unde îl găsim în Junie 1891.

Din această epocă o singură operă ne interesează în chip deosebit, căci ea e simptomatică: *La lutte de Jacob avec l'Ange* (1889). Ea ne arată în chipul cel mai elocvent cum își închipue Gauguin o pictură sau, mai drept vorbind, care este rolul adevărat al unei pânze de forma unui patrat, acoperit de figuri armonioase. Lupta lui Iacob cu Ingerul e arătată ca întâmplându-se în fața ochilor unor credincioase bretone, pe când preotul le face o predică tocmai despre acest subiect. Avem deci o probă evidentă de sentimentul subtil ce conduce artistul în reprezentarea scenei biblice. Bretonele sunt văzute mai mult sau mai puțin, așa cum erau în realitate, însă oarecum stilizate. Sunt femei simple, din popor, cu orizontul cunoștințelor lor destul de redus. Pline de evlavie, ele ascultă cuvântul preotului și-și imaginează

scena descrisă: Un peisaj obișnuit din Bretagne și, la oarecare distanță, două figuri destul de curioase, Iacob și Ingerul. Iată ce rămâne din acest episod eroic, pe care atât de magistral l-a pictat Delacroix în capela Sfinților Ingeri dela St. Sulpice O astfel de tratare e cu totul nouă și ne arată partea cu adevărat originală a fanteziei și a inteligenții lui Gauguin (Fig. 263).

Sosit în Tahiti, Gauguin dă mai întâi ochii cu capitala insulei, o caricatură de oraș occidental, locuită de o puzderie de funcționari și

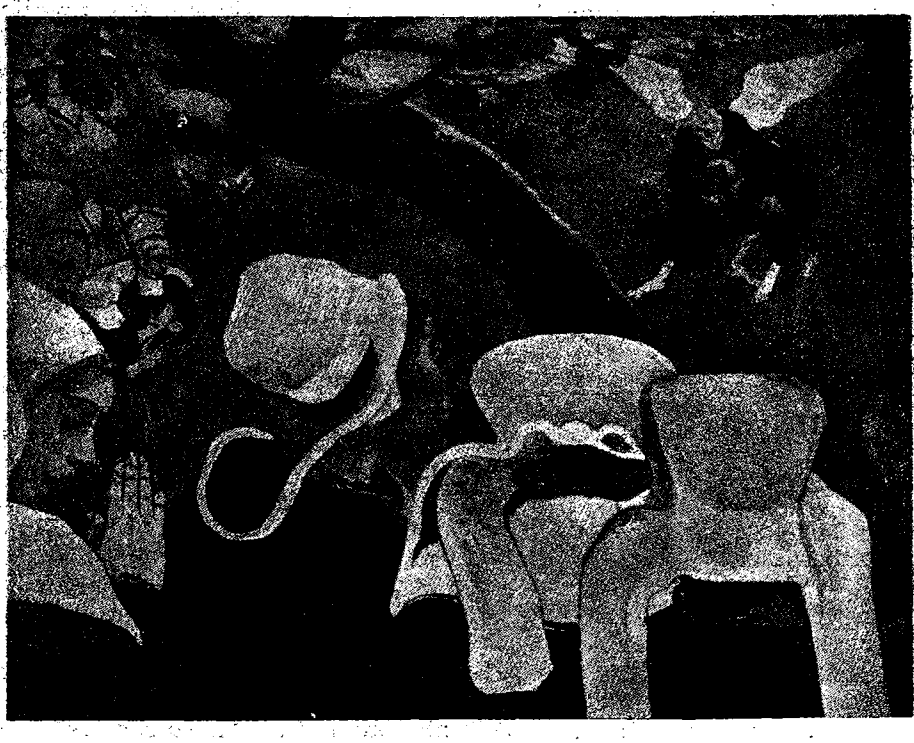


Fig. 263. — Gauguin: Lupta lui Iacob cu Îngerul.

coloniști, și ei epave ale vieții europene. Defectele de care fugise din Franța le regăsește agravate, sub o formă și mai odioasă, în acest „Paradis". Trivialitatea tuturor îl exasperează. Părăsește capitala și se instalează departe, în brusă în mijlocul indigenilor, unde nu se mai află niciun alt european decât el. Aici, pentru prima dată de multă vreme, se regăsește în elementul lui. Natura și oamenii îi vorbesc un limbaj care-i merge la inimă, care deșteaptă în el, civilizatul, ecouri ancestrale de primitiv Curând este așa de acomodat împrejurărilor, încât indigenii îl consideră aproape ca pe unul de ai lor. „La civilisation s'en allait de lui", cum ne spune biograful său, Kunstler. Ca o consecință, puterea sa creatoare se amplifică în fața acestor modele

candide, bărbaţi şi mai ales femei, în goliciunea lor inocentă, în mijlocul unor peisaje ce formau cele mai splendide acorduri şi cele mai logice, singurele naturale, cu acea nuditate ornată de coroane de flori, drapată cu câteva petece de stofă, în cele mai încântătoare culori. Tablourile sale sunt din ce în ce mai calme, mai senine, mai nobile, se întind pe suprafeţe din ce în ce mai vaste, îşi intensifică valoarea lor decorativă. Atunci începe el să scrie şi acele memorii, acele eseuri, acele consideraţii — fiindcă nu ştim bine cum să le numim — care-au fost publicate mai târziu, în colaborare cu Charles Morice, sub numele de *Noa-Noa*.

Cu toate aparenţele însă, demonul său lăuntric nu se potolise încă. După o absenţă de doi ani şi patru luni, Gauguin simte nevoia să se întoarcă în Franţa, într'un fund de vapor, ca „lipsit de mijloace", fiindcă nu era în stare să-şi plătească biletul de călătorie. Unul din motivele acestei hotărâri este poate şi lipsa de bani care-l roade continuu şi în Tahiti, după cum îl rosese în Bretania, ca şi în timpul şederii la Paris. După o perioadă de cheltuieli nesăbuite, se găsise astfel din nou foarte strâmtorat. Tot ce produsese în timpul absenţei din Europa este expus la întoarcere, la Durand-Ruel. Dintre toţi negustorii de tablouri, acesta este unul dintre cei mai înţelegători, dintre acei puţini, cu încredere în arta novatorilor. A riscat o parte din averea sa ca să-i protejeze şi să le cumpere producţia, dar n'a avut de ce să regrete, căci acest risc i-a adus noroc. Astăzi poate numai una sau două din operele rămase nevândute în colecţie valorează cât toate sumele sacrificate în trecut pentru pictura celor moderni.

Expoziţia trece însă neobservată, pentru marele public; totuşi, spiritele alese şi rafinate, cum era Mallarmé, îl admiră. Marele poet, de pildă, ne dă despre arta lui Gauguin o formulă impresionantă, în scurtimea ei, ca tot ce este formulat de acest subtil poet: „Il est extraordinaire qu'on puisse mettre tant de mystère dans tant d'éclat".

Tocmai când grijile de viitor sunt mai arzătoare, Gauguin are pentru prima dată noroc: îi moare un unchiu din Orléans, care-i lasă moştenire o sumă ce se ridică la 10-20.000 de franci. Imediat ce scapă de nesiguranţa zilei de mâine, artistul îşi închiriază la Paris un atelier şi, ca un fel de reacţiune faţă de toate privaţiunile pe care le suferise, de nevoile care-l obsedaseră ani de zile mai înainte, începe să facă cheltuieli nebuneşti. El însuşi duce o vieaţă ciudată, cu manifestări aproape teatrale, ceea ce ne miră, dela cineva ce trecea drept unul din pictorii cei mai inteligenţi din vremea sa. (Descrierea acestui atelier, cu toate bizareriile lui se găseşte în monografia lui Rey). Se îmbracă, de pildă, într'un mod caraghios şi bătător la ochi, deşi lucrul acesta n'ar trebui să ne surprindă; curiozităţile vestimentare ale lui Gauguin le cunoaştem din trecut, de când se plimba prin Paris cu saboţi pictaţi şi sculptaţi de mâna lui. Se pare că purta un costum albastru ca cerul, cu nişte nasturi de sidef, o pălărie cu o panglică azurie, nişte pantaloni albi şi mănuşi de aceiaşi culoare. Dar toate aceste detalii nu sunt însemnate decât pentrucă zugrăvesc starea de spirit a artistului la un moment dat.

Evident, banii se cheltuesc repede, ca de obiceiu, şi din nou el se găseşte fără resurse. Bretania i se înfăţişează pentru a nu ştiu câtea oară ca un remediu la plictiseala ce-l cuprinsese la Paris, poate şi în speranţa care nu-l părăsise, că acolo va găsi o viaţă mai eftină. Porneşte din nou în această regiune, pe care o preferă faţă de toate celelalte provincii ale Franţei. Adusese cu el pe o Javaneză, Hanna, având rolul de „maîtresse-servante". Cum se plimbau odată împreună pe ţărmul mării, Gauguin şi Javaneza, nişte marinari beţi se leagă de femeie. Ambiţios şi galant, Gauguin se ia la luptă cu aceştia şi-i alungă. Unul însă, pe la spate, îi dă cu sabotul o lovitură aşa de puternică, încât îi rupe fluerul piciorului. Javaneza îl lasă rănit, se întoarce la Paris, fură tot ce se găsea în faimosul atelier şi dispare. Gauguin este amărât şi revoltat în acelaşi timp de această aventură stupidă, cu urmări tragice pentru tot restul vieţii, mai ales când îşi dă seama că în definitiv tot ce i se întâmplase îi venise din ambiţia de a apăra o fiinţă ce era departe de a o merita. De altfel, rana dela picior nu se va vindeca niciodată. Ea se va agrava cu timpul şi va fi una din cauzele morţii premature a artistului.

Bolnav, supărat, fără bani, îl copleşeşte din nou nostalgia ţărilor depărtate şi primitive. Se hotărăşte să vândă toate tablourile produse în acest interval şi să pornească iarăşi în spre Oceania. Vânzarea se face la Hôtel Drouot, adică în localul în care se fac la Paris vânzări publice. Dacă aceste vânzări sunt pregătite din vreme, cu câteva articole în presă, cu un catalog bine prezentat, scris de cineva cu autoritate, este evident că rezultatul are să fie cu mult mai satisfăcător, decât dacă totul s'ar petrece fără ca cei interesaţi să afle despre eveniment. Gauguin cunoscuse, în timpul şederei sale în faimosul atelier din Paris, pe unde trecuseră cei mai însemnaţi literaţi şi artişti din vremea lui, în serbări care nu erau totdeauna inocente, pe marele dramaturg scandinav August Strindberg. Se adresează lui şi-l roagă să-i scrie prefaţa catalogului. Strindberg era atunci mult mai cunoscut decât astăzi şi se bucura de o mare notorietate. El însă nu primeşte propunerea. Trimite numai o scrisoare, din care se cuvine a cita câteva pasaje, fiindcă ele sunt deosebit de interesante, reflectând adică felul de a înţelege al unei personalităţi aşa de însemnate, cum era dramaturgul, pe o altă personalitate tot aşa de interesantă, astăzi pentru noi şi mai valoroasă.

Strindberg îi spune pur şi simplu: „Je ne peux pas (să scrie prefaţa) ou plus brutalement je ne veux pas". „Je ne peux pas saisir votre art et je ne puis pas l'aimer (je n'ai aucune prise sur votre art, cette fois exclusivement tahitien). Mais je sais que cet aveu ne vous étonnera ni ne vous blessera, car vous me semblez surtout fortifié par la haine des autres"; (caracterizare foarte precisă şi foarte fină, psihologiceşte vorbind, care ne explică unul din motivele atitudinilor lui Gauguin). „Votre personnalité se complait dans l'antipathie qu'elle suscite, soucieuse de rester intacte".

„J'ai vu des arbres (în tablourile d-tale) que ne retrouverait aucun botaniste, des animaux que Cuvier n'a jamais soupçonnés et des hommes que vous seul avez pu créer, une mer qui coulerait d'un

volcan. un ciel dans lequel ne peut habiter nul dieu. Monsieur, vous avez créé une nouvelle terre et un nouveau ciel, mais je ne me plais pas au milieu de votre création, elle est trop ensoleillée pour moi, qui aime le clair-obscur'.

Intr'adevăr. Gauguin nu numai că nu se supără de cele de mai sus, dar publică scrisoarea împreună cu răspunsul, în care încearcă să justifice punctul său de vedere și să combată obiecțiile lui Strindberg. Mărturisesc că deși am mare admirație pentru felul de a se exprima al lui Gauguin, el mi se pare cu mult inferior de data aceasta, față de formulele atât de clare, de stilul, de simplicitatea așa de eficace a dramaturgului.

Vânzarea tablourilor are un succes relativ; ce satisfacție mai mare pentru Gauguin. decât să vadă că Degas însuși, îi cumpără câteva pânze! In expoziția precedentă, el avusese mărturisirea directă că Mallarmé îl admiră; în expoziția de acum altă mărturie, tot atât de îmbucurătoare pentru el, poate dintr'un alt punct de vedere mai interesantă. că Degas îl înțelege și-l admite.

Cu banii rezultați din această operație, el se îndreaptă din nou spre Tahiti. De data aceasta. el pleacă cu dorința de a se stabili aco'o definitiv și încearcă să-și convingă soția — de care trăia despărțit dar nu despărțit legal — să-l urmeze, ea și copiii. Aceasta refuză. Rece, inexorabilă. Doamna Gauguin consideră că ar fi o crimă față de copiii lor, dacă ar da ascultare îndemnului. cu atât mai mult cu cât ea e convinsă că nimic n'o mai leagă de Gauguin.

Dificultățile de ordin material nu încetează pentru cel ce se exilase voluntar. complicate cu altele. tot așa de grave, din pricina sănătății. Rana dela picior nu se vindecă și ea se complică cu fel de fel de infecții, unele poate în legătură cu clima tropicală Deci, mizerie completă. descurajatoare. Fiica artistului pe care-o iubea mai mult dintre toți co iii, moare. Știrea îi e dată de soție pe un ton care-l umilește și-l exasperează. Boem și impulsiv, sensual mai ales, de o sensu litate care nu se poate stăpâni și nici controla, el nu înțelege câtă nedreptate făcuse soției sale, purtându-se așa cum se purtase, și ce mare suferință îi provocase suferință care explică atitudinea D-nei Gauguin, deși poate n'o justifică. Niciodată nu simțise mai aprigă existența ce-și alesese. mai apăsătoare, mai descurajatoare. „Folie, mais triste et méchante aventure de mon voyage à Tahiti", zice el într'o scrisoare. Incearcă chiar să se omoare, dar nu izbutește Inainte de a-și pune capăt vieții, își încordează toate puterile și, după studii repetate, compune opera sa capitală, testamentul său pictural, tablou de mari dimensiuni, intitulat: „*Que sommes-nous? D'où venons nous? Où allons nous?*" in care fără să-și fi îngrijit culorile și pânza, fiindcă nici nu mai are mijloacele necesare să elimine ceea ce era de proastă calitate, a isbutit să ne dea ceva demn de a fi comparat cu decorațiile murale cele mai celebre din secolul al XIX-lea. [1])

Dar viața la Tahiti ii devine insuportabilă: scumpete, îngreuiată

1) Din nefericire, neavând o bună fotografie la dispoziție, n'am putut reproduce această operă capitală în arta modernă.

de faptul că nu mai are modele. Indigenii, care în timpul primei călătorii se ofereau aproape cu toţii să fie pictaţi, începu eră să se „civilizeze" şi nu mai sunt bucuroşi să apară în nuditatea lor completă, în faţa unui artist european. Rana dela picior se complicase, am spus'o. Gauguin n'are puţină linişte decât pictând; atunci îşi uită de toate. In sfârşit se hotărăşte să părăsească Tahiti şi pleacă mai departe, mai în inima Oceaniei, într'una din micile insule Marchize, cea numită Dominique. Este interesant să constatăm că în aceste insule se găsesc lemne preţioase, de acelea a căror culoare şi duritate fac ca ele să fie căutate pentru sculptură şi mobile fine Avându-le la îndemână, Gauguin le ciopleşte în orele libere. Scene încărcate de simboluri şi pline de mister ies cu dăiumul din mâna lui.

Acestea se petreceau prin 1901. La Paris începe să se vândă lucrările sale, nu prea multe. câte una — două, graţie mai ales unor prieteni devotaţi şi activi, care se gândesc la situaţia celui depărtat şi, pe de o parte ca să-i uşureze traiul, pe de altă parte pentru a-i da consolarea de a fi recunoscut de ceilalţi, îi plasează una sau alta din opere.

Dar neliniştea, care era în interiorul lui Gauguin, mai mult decât în afară de el, îl împiedică să se bucure de această situaţie. Devine iritabil; se ceartă cu unul şi altul Când cunoşteam motivele conflictelor, ne dăm seama că el avea dreptate şi nu e greu să admitem, chiar aprioric, că între un jandarm şi un procuror de o parte, şi între Gauguin, de alta, acesta reprezintă latura îngăduitoare şi simpatică cea de umanitate faţă de indigeni. Din toate aceste nemulţumiri zilnice, care merg până la procese ce se desbat în faţa justiţie, rezultă pentru el o viaţă plină de amărăciuni. Dela o vreme, ca să-şi răzbune, fiindcă era foarte orgolios, scoate un jurnal, „Le sourire", pe care-l poligrafiază. Jurnalul este plin de epigrame, de articole înţepătoare, care ne cam decepţionează, când le citim. Dar mai conţine altceva, extrem de interesant: gravuri în lemn, pe care le trage Gauguin singur. Sunt opere curioase, poate din toată arta lui ceea ce ne apare ca mai evident inspirat de mediul particular în care se găsea, de moravurile şi de credinţele oamenilor în mijlocul cărora trăia.

Aceste conflicte neînsemnate, plictiseli ale vieţii din colonii (şi marele romancier englez Stevenson le avusese pe ale sale) duc chiar la unele procese. Unul din jandarmii pe care Gauguin îl acuzase că favorizează contrabanda, în defavoarea locuitorilor indigeni, îi face un proces de calomnie Cel acuzat nu poate aduce dovezi, este condamnat şi nevoit să plătească o amendă. Mândru, sigur pe el, iubind libertatea, Gauguin se găseşte constrâns în acţiunea lui şi suferă un adevărat martiriu Peste acestea se adaugă mizeria, grija că nu va avea ce mânca a doua zi. Fiziceşte el decăzuse: abia se mai putea mişca. Dar ce e mai curios este că el, omul care toată viaţa visase climatul fericit al Pacificului, în care oamenii umblă fără vestminte, ca în paradis, în ultimile zile îşi aduce aminte cu nostalgie de Europa.

De altfel, nostalgia, dorința arzătoare a ceea ce-i lipsește, este una din trăsăturile caracteristice temperamentului lui Gauguin. Aspiră totdeauna spre ce nu avea: în mijlocul Europei, spre primitivismul Oceaniei; când este în Oceania, la viața din Europa, unde acum nu se mai poate întoarce. Ca o probă evidentă a gândurilor ce-l chinuesc în ultima etapă a vieții sale, avem un tablou în care el reprezintă niște case din nordul Franței sub zăpadă. (Fig. 264). Moare în Mai, 1903.

Astfel s'a stins, turmentat de fel de fel de griji meschine, persecutat de reprezentanții „civilizației", ruinat fiziceşte, năpădit de preocupări „care-l omoară", cum spune el cu câteva zile înainte de a-și da sfârșitul, una din cele mai mari figuri ale picturii post-impresioniste.

Fig. 264.—*Gauguin : Le village sous la neige.*

Ultimii ani, cei mai productivi, cei în care el a adâncit mai mult domeniul artei, sunt cei pe care i-a petrecut în Tahiti și în Dominique. Aceasta se vede atât din „*Noa-Noa*", cât și din scrisorile pe care în acest timp le trimite prietenilor săi. Vom alege din opera lui cu caracter poetic și din scrisori, numai ceea ce completează cele spuse, și ce ne va face să înțelegem mai bine tablourile pe care le vom analiza. Cei doi prieteni, cărora erau adresate scrisorile, sunt Daniel de Monfreid și Charles Morice. Mai ales din operele lor vom lua citatele de care ne vom servi.

După ce se războise cu impresionismul, Gauguin nu cruță nici teoriile bazate pe știință, adică mai ales estetica neo-impresionistă, asupra cărora se îndărătnicește parcă și mai cu vigoare decât asupra impresionismului. O știm din cele spuse mai înainte, dar citatele se pot multiplica. De pildă: „l'égarement des peintres qui ont perdu l'instinct, c'est-à-dire l'imagination. sont la physique, la chimie et l'étude de la nature". Realismul și neoimpresionismul sunt deci amestecați în această invectivă. Nu în chipul acesta se va ajunge, cum dorea el, să „readucă arta la principiul său", adică la „gândire, interpretată prin elementele naturii", după cum o definește Charles Morice, și încă mai puțin imitând pe unul sau pe altul. „Tout ce que j'ai appris des autres m'a gêné", declară el.

Ca cineva să condamne realismul, când pornește dela o interpretare poetică a naturii și când felul său curent de expresie este simbolul. o înțelegem. De ce însă acel dispreț pentru impresionism, pentru o atitudine și o tehnică pe care el însuși o practicase la

început? Impresionismul, prin definiția lui, renunță la compoziție. Un pictor impresionist se așează în fața naturii, din tot ce vede separă o porțiune a ei, și pictează. Deci, nicio nevoie de un temei intelectual în opera de artă, (cel puțin așa credea Gauguin), deci, niciun stil. Apoi, ceea ce interesa pe un impresionist nu era decât execuția, adică realizarea materială, fără nicio preocupare de alt ordin, cu atât mai puțin una de caracter abstract. Artistul devine astfel un sclav al materiei, care, din contră, ar trebui să fie ea sclava artistului, să-l servească în toate împrejurările. In acest caz, partea perso-

Fig. 265. — *Gauguin: Zile delicioase (Lyon).*

nală, cea de creație, în afară de îndemânarea manuală, i se pare că nu există la impresioniști. Nu poate totuși nega contribuția lor în istoria picturii franceze, ceea ce-l atrăsese și pe el, până când contactul cu Bretania, în 1888, deșteptase în el sentimente mai adânci și-i deschisese noui orizonturi. Aici, în această provincie franceză, acordul între natură și operele de artă primitive, de caracter popular, în *Calvare*, îl impresionează la maximum. Gauguin are de sigur alte intenții și este condus de alte norme decât artiștii de la țară, care săpaseră în granit crucea Mântuitorului și pe sfintele femei, de la piciorul acestei cruci. El va căuta același acord, însă pe alte baze, într'un alt domeniu, în ținuturile primitive ale Oceaniei. Așa se naște *sintetismul* și *simbolismul* pictural, în Bretania. Aplicarea desăvârșită a acestor teorii se face ceva mai târziu, în Tahiti și în Dominique.

Ch. Morice defineşte mişcarea inaugurată de amicul său ca o dorinţă de a nu reţine din natură decât aspectele în care se citeşte o aluzie semnificativă la un gând şi de a reuni aceste aspecte într'o imagine clară, vorbind sentimentului şi raţiunii printr'o operă liberă de orice verosimilitate. adică desbrăcată de orice realism, însă adevărată din punct de vedere artistic. „L'artiste se reconnaît — ne spune Gauguin — à la qualité de sa transposition". Rolul lui nu este să reproducă natura, ci s'o transpună, adică să-i dea un aspect direct, rezultat din atitudinea artistului în faţa naturii şi din estetica lui. Aşa ajunge Gauguin la acele tablouri subtile, în care subiectul este luat, ca şi personajele, din natura „luxuriantă şi desordonată" a tropicelor, în care se reprezintă „la vie en plein air, mais cependant intime, dans les fourrés, les ruisseaux ombrés. avec des femmes chuchotant dans un immense palais décoré par la Nature elle-même". Şi cu adevărat aşa se prezintă tablourile cele mai preţuite ale lui Gauguin (Cf. Nave, nave mohana (Jours délicieux), Fig. 265).

Scenele se petrec în mijlocul naturii, pe ţărmul mării, el locuind totdeauna într'o insulă Ţărmul acesta e format în mare parte din resturi de mărgean, deci de un roşu viu. Malul roşu, alături de marea albastră, imensă, în fund cu verdele nuanţat al copacilor, legaţi între ei de liane şi, în mijloc, în spaţiul care rămâne liber, figuri solemne, care se ridică calme, de bărbaţi şi femei, aproape goi. Totul îţi dă impresia a ceva foarte intim. decorat cu ce are natura mai preţios. un colţ dintr'un tot imens. când te gândeşti la proporţiile oceanului şi ale pădurilor virgine, dar totuşi îngrădind un spaţiu restrâns, care îndreptăţeşte definiţia mai sus citată.

Cum îi plăcea să raţioneze şi să explice scopul artei sale, Gauguin a formulat odată procedeul prin care a ajuns la geneza unui tablou, (reprodus în monografia lui Rey, pag. 38 şi urm). Iar altă dată la Pont-Aven, 1888, el concepe o întreagă estetică. dându-i un aspect jumătate glumeţ Se preface că explică activitatea şi doctrina unui pictor din vremea lui Tamerlan. Ambele aceste expuneri de doctrină sunt indispensabile pentru oricine vrea să înţeleagă arta lui Gauguin

Spre deosebire de ceilalţi maeştri post-impresionişti. ale căror idei trebuiau strânse uneori cu trudă din multiple documente, din fragmente de scrisori, din povestirile celor care-i cunoscuse, la acesta, spre a-i afla părerile şi atitudinea de pictor, n'avem decât să analizăm aceste mărturisiri, destul de complete, în care estetica sa este în întregime cuprinsă. Le-am semnalat în rândurile precedente: una a fost dată de Gauguin însuşi în „*Notes éparses*" sub titlul „*Genèse d'un tableau*"; cealaltă, mai completă, deci încă şi mai valoroasă, o găsim în volumul lui Charles Morice la pg. 230 şi următoarele, sub forma unei povestiri, pe un ton jumătate serios, jumătate ironic, cum am spus, în genul manierei de care se serveau unii autori francezi din secolul al XVIII-lea, Montesquieu între alţii, pentru a spune adevăruri, puţin cam neplăcute.

Vom analiza pe fiecare din aceste documente, după care vom trece la examinarea acelor opere din cariera lui Gauguin, care s'au născut din contactul cu lumea şi natura primitivă a Oceaniei, incontestabil contribuţia sa cea mai personală şi mai înaltă la arta epocii. Despre repercuţiile acestor opere asupra celor pe care-i putem considera ca discipoli ai maestrului, acei pe care unii confraţi i-au numit în batjocură „nabis", adică profeţi, nu ne putem întinde aici. Ei sunt departe de a avea importanţa maestrului.

„Geneza unui tablou" a fost publicată de Rey, după cum ştim. Gauguin produsese faimosul său tablou: *Manao Tupapau*, nume oceanic, ce s'ar putea traduce cu „spiritul celor morţi veghează". Ştim că la toate populaţiile primitive spiritul celui care a dispărut, totdeauna cu ceva din cruzimea strigoilor dela noi, îi preocupă şi chiar îi chinueşte toată viaţa, mai ales noaptea, pe întuneric. De aceea indigenii din insulele pe care le locuise Gauguin nu rămâneau noaptea fără o lumină aprinsă şi nici nu călătoreau pe întuneric fără un felinar, care să sperie spiritele celor morţi.

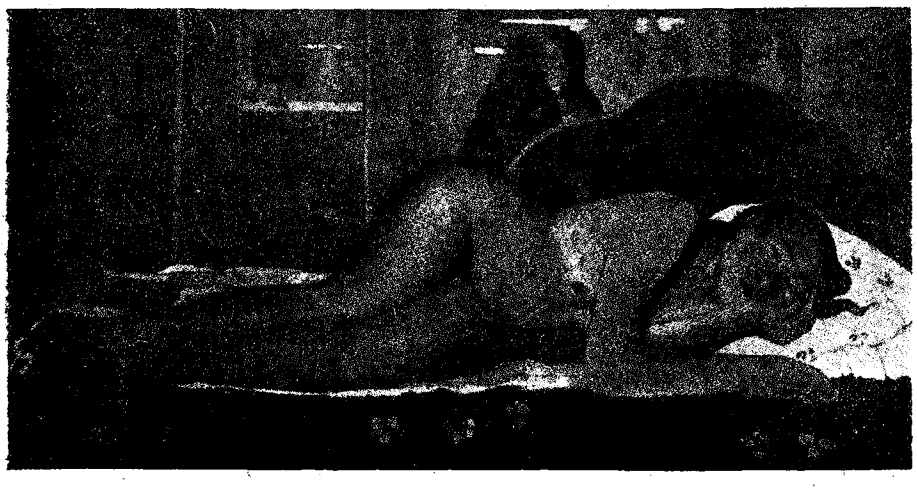


Fig. 266. — *Gauguin: Nevermore.*

Iată cum ne descrie Gauguin motivele ce l-au condus la compoziţia tabloului, aşa cum a imaginat-o. „Une jeune fiile canaque est couchée sur le ventre, montrant une parte de son visage effrayé. Elle repose sur un lit garni d'un paréo bleu (paréo este bucata de stofă cu flori, executate în batiç, cu care-şi înconjoară mijlocul locuitorii insulei, atât bărbaţii, cât şi femeile) et d'un drap jaune de chrome clair. Un fond violet pourpre, semé de fleurs semblables à des étincelles électriques: une figure un peu étrange se tient à côté du lit". Deci o compoziţie cu un grup de două persoane, una culcată, alta alături de pat, cu înfăţişarea unei apariţii.

„Séduit par une forme, un mouvement, je les peins sans aucune autre préoccupation que de faire un morceau de nu. Tel quel, c'est une étude de nu un peu indécente, et cependant j'en veux faire un tableau chaste et donnant l'esprit canaque, son caractère, sa tradition.[1])

„Le paréo, étant lié intimement à l'existence d'une Canaque, je m'en sers comme dessus de lit. Le drap d'une étoffe écorce d'arbre doit être jaune, parce que de cette couleur il suscite pour le spectateur quelque chose d'inattendu", (Deci mărturia precisă că Gauguin, departe de a voi să evoce realitatea, întrebuinţează culoarea ca un element cu o valoare emotivă întrinsecă, fără raport cu lumea înconjurătoare. Se serveşte de galben, nu fiindcă ar fi vorba de un obiect de această culoare, ci fiindcă crede că de galben, de tonalitatea aceasta, depinde dacă cel care priveşte tabloul va fi atras în mod brusc de tablou sau nu) „parce qu'il suggère l'éclairage d'une lampe, ce qui m'évite de faire un effet de lampe. Il me faut un fond un peu terrible. Le violet est tout indiqué. Voilà la partie musicale du tableau tout échafaudée".

Şi, după ce povesteşte care s'ar cuveni să fie, după socoteala lui starea de spirit a tinerei fete ce i-a servit de model, el se opreşte la formula următoare: „Je ne vois que la peur. Quel genre de peur? Certainement pas la peur d'une Suzanne surprise par des vieillards. Cela n'existe pas en Océanie" „Le Tupapau (Esprit des Morts) est tout indiqué. Pour les Canaques, c'est la peur constante. La nuit, une lampe est toujours allumée. Personne ne circule sur les routes, à moins d'avoir un fanal, et encore ils vont plusieurs ensemble.

„Une fois mon Tupapau trouvé, je m'y attache complètement et j'en fais le motif de mon tableau. Le nu passe au deuxième plan".

„Que peut bien être, pour une Canaque, un revenant? Elle ne connaît pas le théâtre. la lecture des romans, et lorsqu'elle pense à un mort, elle pense nécessairement à quelqu'un déjà vu. Mon revenant ne peut être qu'une petite bonne femme quelconque".

„Le sens décoratif m'amène à parsemer le fond de fleurs. Ces fleurs sont des fleurs de Tupapau. des phosphorescences, signe que le revenant s'occupe de vous. Croyances tahitiennes".

„Le titre, *Manao Tupapau*, a deux sens: ou elle pense au revenant, ou le revenant pense à elle.

„Récapitulons. Partie musicale: lignes horizontales ondulantes (ca şi cum ar crede că prin pictură, prin direcţia liniilor compoziţiei, se pot evoca sensaţii muzicale); accords d'orange et de bleu, reliés par des jaunes et des violets, leurs dérivés, éclairés par des étincelles verdâtres; partie littéraire: l'Esprit d'une vivante lié à l'Esprit des morts. La Nuit et le Jour".

„Cette genèse est écrite pour ceux qui veulent toujours savoir les pourquoi, les parce que (des choses).

„Sinon, c'est tout simplement une étude de nu océanien".

---

1) Ne având la dispoziţia noastră nici o reproducţie după tabloul analizat, ne vom opri la o altă operă aproape identică ca sentiment şi compoziţie: *Nevermore* (Fig. 266).

Rândurile acestea ne ajută să urmărim mersul ideilor, din momentul în care Gauguin se oprește la un subiect oarecare, până când îl realizează. Acum, să ne ocupăm de ceva mai mult, de ideile estetice, de întregul sistem teoretic cu privire la pictură, al artistului.

„Quelle est la doctrine esthétique de Gauguin? Quelle est sa technique? se întreabă Ch. Morice. „Il s'est expliqué là-dessus — ces lignes datent de son second séjour à Pont-Aven (1888) — dans ce langage plaisamment légendaire qu'il affectait volontiers. Voici ce précieux morceau". Și acum începe proza lui Gauguin:

„Ce fut à l'époque de Tamerlan, je crois, en l'an X, avant ou après Jésus-Christ. Qu'importe? Souvent précision nuit au rêve, décaractérise la fable. Là-bas, du côté où le soleil se lève, ce qui fit appeler cette contrée le Levant, en un bosquet odorant, quelques jeunes gens au teint basané, mais aux cheveux longs, contrairement aux usages de la foule soldatesque (poeții și pictorii cu părul lung, spre deosebire de restul populației), indice de la future profession, se trouvaient réunis.

„Ils écoutaient, je ne sais si respectueusement, le grand professeur Mani-Vehli-Zumbul-Zadi, le peintre donneur de préceptes. Si vous êtes curieux de savoir ce que pouvait dire cet artiste des temps barbares, écoutez:

„Il disait:

„Employez toujours des couleurs de même origine. L'indigo est la meilleure base; il devient jaune, traité par l'esprit de nitre, et rouge dans le vinaigre. Les droguistes en ont toujours. Tenez-vous-en à ces trois colorations. (Albastru, galben și roșu, culorile primitive, din care se pot deduce toate celelalte). Avec de la patience, vous saurez ainsi composer toutes les teintes".

Iată un prim precept. Să vedem pe al doilea:

„Laissez le fond de votre papier éclaircir vos teintes et faire le blanc, mais ne le laissez jamais absolument nu. Le linge et la chair ne se peignent que si on a le secret de l'art". Cine vă spune că roșul deschis este tonul cărnei și că pânza albă capătă umbre cenușii? adaogă Gauguin. „Mettez une étoffe blanche à côté d'un chou ou d'une touffe de roses et vous verrez si elle sera teintée de gris".

„Rejetez le noir, et ce mélange de blanc et de noir qu'on nomme le gris. Rien n'est noir, rien n'est gris. Ce qui semble gris est un composé de nuances claires qu'un oeil exercé devine. Qui peint n'a point pour tâche, comme le maçon, de bâtir, le compas et l'équerre à la main, une maison sur le plan fourni par l'architecte. Il est bon pour les jeunes gens d'avoir un modèle, mais qu'ils tiennent le rideau sur lui pendant qu'ils peignent".

Este exact ceea ce spusese altădată Delacroix, care și el sfătuia pe tinerii pictori să se servească cât mai puțin de model în momentul în care lucrează. Modelul, să-l fi studiat înainte, să-l aibă în memoria lor vizuală. „Mieux est de peindre de mémoire, ainsi votre oeuvre sera vôtre; votre sensation, votre intelligence et votre âme survivront alors à l'oeil de l'amateur.

„Qui vous dit qu'on doit chercher l'opposition de couleurs?

Iată un al treilea precept, care ne aduce aminte de van Gogh și de procedeul lui, tocmai contrar. Poate că'n intenția lui Gauguin era să condamne tocmai felul prietenului său de a concepe armonia coloritului unui tablou, bazată mai ales pe opoziția dintre culori.

„Quoi de plus doux à l'artiste que de faire discerner dans un

Fig. 267. — *Gauguin : Peisaj din Tahiti (1901)*

bouquet de roses la teinte de chacune? Deux fleurs semblables ne pourraient donc jamais l'être feuille à feuille.

„Cherchez l'harmonie et non l'opposition, l'accord et non le heurt. C'est l'oeil de l'ignorance qui assigne une couleur fixe et immuable à chaque objet; je vous l'ai dit, gardez-vous de cet écueil. Exercez-vous à le peindre (l'objet) accouplé ou ombré, c'est-à-dire voisin ou mis

derrière l'écran d'objets, d'autres ou de semblables couleurs que lui. Ainsi vous plairez par votre variété et votre vérité — la vôtre. Allez du clair au foncé et non du foncé au clair: votre travail ne sera jamais trop lumineux; l'oeil cherche à se récréer par votre travail, donnez lui plaisir et non chagrin. C'est au faiseur d'enseignes qu'appartient la copie de l'oeuvre d'autrui". (Odată mai mult Gauguin ne aduce aminte că, după el. pictorii nu sunt decât sau revoluționari, sau plagiatori)

„Si vous reproduisez ce qu'un autre a fait, vous n'êtes plus qu'un faiseur de mélanges: vous émoussez votre sensibilité et immobilisez votre coloris. Que chez vous tout respire le calme et la paix de l'âme'.

„Le calme et la paix de l'âme", iată scopul suprem al oricărei opere de artă și unul din principiile fundamentale ale lui Gauguin.

Fig 268. — *Gauguin: Tahitieni.*

Vom vedea, de altminteri, când vom trece în revistă câteva din tablourile maestrului, că omul acesta nenorocit și turmentat, a cărui viață este o succesie de catastrofe, ne-a dat totuși tablouri în care ceea ce ne impresionează în primul rând este tocmai „le calme et la paix de l'âme".

„Ainsi évitez la pose en mouvement. Chacun de vos personnages doit être à l'état statique. Quand Oumvra a représenté le supplice d'Ocraï — aici face probabil aluzie la o legendă în legătură cu Tamerlan — il n'a point levé le sabre du bourreau, prêté au Khakhan un geste de menace et tordu dans des convulsions la mère du patient. Le sultan, assis sur son trône, plisse, sur son front, la ride de la colère; le bourreau, debout, regarde Ocraï comme une proie qui lui inspire pitié; la mère, appuyée sur un pilier, témoigne de sa douleur sans espoir par l'affaissement de ses forces et de son corps. Aussi une

heure se passe-t-elle sans fatigue devant cette scène plus tragique dans son calme que si, la première minute passée, l'attitude impossible à garder eût fait sourire de dédain.

„Appliquez-vous à la silhouette de chaque objet : la netteté du contour est l'apanage de la main qu'aucune hésitation de volonté n'affadit.

„Pourquoi embellir à plaisir et de propos délibéré? Ainsi la vérité, l'odeur de chaque personne, fleur, homme ou arbre, disparaît; tout s'efface dans une même note de joli qui soulève le coeur du connaisseur. Ce n'est point à dire qu'il faille bannir le sujet gracieux, mais il est préférable de rendre comme est tel que vous voyez, que de couler votre couleur et votre dessin dans le moule d'une théorie préparée à l'avance dans votre cerveau"

Fig. 269. — *Gauguin : Sânii cu flori roşii.*

După ce maestrul explicase estetica lui, în fraze de o simplicitate lapidară, „quelques murmures se font entendre dans le bosquet (tinerii pictori nu sunt tocmai de acord cu cele spuse); si le vent ne les eût emportées, on aurait pu entendre quelques paroles malsonnantes : Naturaliste !.. Pompier !.. mais le vent les emporta.

„Cependant Mani fronça le sourcil, appella ses élèves : Anarchistes ! puis continua :

„Ne finissez pas trop ; une impression n'est point assez durable pour que la recherche de l'infini détail, faite après coup, ne nuise au premier jet; ainsi vous en rafraîchissez la lave et d'un sang bouillonnant vous faites une pierre. Fût-elle un rubis, rejetez-la loin de vous.

„Je ne vous dirai point quel pinceau vous devez préférer, quel papier vous prendrez et à quelle orientation vous vous mettrez. Ce sont là choses que demandent les jeunes filles à longs cheveux et à l'esprit court, qui mettent notre art au niveau de celui de broder des pantoufles ou de faire de succulents gâteaux.

„Gravement Mani s'éloigna.

„Gaiement la jeunesse s'envola.

„En l'an X tout ceci se passa".

Iată deci tratatul, am putea zice, de pictură, pe care-l lasă Gauguin moştenire urmaşilor. Ce ne izbeşte la el este mai ales coherenţa şi logica.

Şi acum să trecem în revistă câteva din operele sale din perioada oceanică şi să vedem cum a aplicat teoriile mai sus expuse.

Să începem cu un peisaj lipsit de figuri, unul din acele colțuri paradiziace, în care natura tropicală ne e reprezentată în toată splendoarea ei. Copaci de forme elegante, frunzișuri de toate culorile, plante gigantice, pline de cele mai frumoase flori, pe care le simțim cărnoase și mirositoare, ceva feeric, în sfârșit, ne întâmpină în această operă. Și dacă, cu imaginația, ne închipuim tonurile rare și delicate cu care este pictată, ne dăm seama că nu numai în producția lui Gauguin, dar în oa rta secolului, ea ocupă un loc de frunte (Fig. 267).

ai adese încă locul important în pânzele lui Gauguin este ținut de bărbații și d femeile din insule. Uneori ei sunt absolut goi,

Fig. 270. — *Gauguin : Femmes de Tahiti (Luvru)*

purtându-și nuditatea, de care aproape sunt inconștienți, cu o demnitate, cu un calm suveran. A fi fără nimic care să-i acopere este la ei ceva așa de natural, așa de potrivit cu decorul și cu climatul, în cât cea mai mică fâșie de pânză are ceva neobicinuit, aproape sărbătoresc. Perfecți ca niște statui, numai ceva mai bruni, în picioare, purtând în mâini flori sau fructe, cu gesturi de o eleganță neîntrecută, ei ne privesc cu încredere. Nările nasului dilatate, buzele cărnoase și calde ne spun că avem aface cu naturi pasionate, pentru care dragostea este marea preocupare a vieței. Așa, de pildă în *Tahitien et Tahitiennes* (Fig. 268), ori în *lès Seins aux fleurs rouges* (Fig. 269).

Altă dată, leneșe, visătoare, femeile privesc în zare, fără un gând precis, în așteptarea cine știe cărei împrejurări, care să le scoată din nemișcarea în care se găsesc de ceasuri întregi. Atunci le apar spi-

ritele morţilor, pe care le presimt agitându-se în jurul lor, până ce viaţa, cu farmecele ei, le face să-şi schimbe şi ideile, şi atitudinele (*Femmes de Tahiti*, Fig. 270).

In *Ia Orana Maria* peisajul ţine din nou un loc însemnat. Printre fructe şi flori un cortegiu de femei aproape goale se îndreaptă, făcând gestul rugăciunei, către o altă femeie mai în vârstă, purtând un copil pe umăr. Şi ea, şi copilul sunt nimbaţi, un fel de Fecioara Maria cu Pruncul, aşa cum i-ar imagina Tahitienii (Fig. 271)

Fig. 271. — *Gauguin: Ia orana Maria col. part, New-York)*

Dar, acest raiu pământesc nu cuprinde numai oameni, cu calităţile celor de curând ieşiţi din mâinile Creatorului. Gauguin este nevoit s'o constate după cum am văzut. Neplăceri peste neplăceri vin să-i turbure liniştea. Boala lui se complică şi se agravează. Spiritul lui neliniştit nu-i dă pace. Oriunde s'ar găsi, după un timp doreşte altceva, cu toată patima de care un temperament ca al său era capabil. Atunci, în orele turburi, când chinurile fizice şi neliniştea morală se abat asupra lui şi-l copleşesc, îşi aminteşte ca şi Tannhäuser de durerile pământeşti, în voluptatea Venusbergului, de Bretania, de stâncile ei, de casele micuţe, acoperite de zăpadă. de zăpada, pe care de ani de zile n'o mai văzuse. Şi *le Village sous la neige* este rezultatul acestei triste, dezasperante reverii (Fig. 264).

NEO-IMPRESIONISMUL

Neo-impresionismul, după cum arată numele acestei grupări, nu pretinde să suprime impresionismul, ci să-l completeze şi să-l lămurească, să-l înnoiască — cu alte cuvinte — transformându-l dintr'un procedeu empiric, ocazional, instinctiv, practicat fără sistemă, „aşa cum cântă păsările", cum i s'a spus în bătaie de joc, în ceva logic, coherent, metodic, pornind dela constatări şi legi ştiinţifice, aplicate punctual şi în toate împrejurările A luat naştere între 1880 şi 1886, din meditaţiile şi discuţiile câtorva tineri pictori, inteligenţi şi ingenioşi, obişnuiţi să-şi analizeze sensaţiile, să cugete asupra procedeelor de care se servesc, asupra scopului artei, a legilor ei, a mijloacelor prin care acele scopuri se pot atinge. Ei vor, nu să suprime libertăţile pe care şi le luase pictura în ultimul timp, ci să le supună controlului unui rigorism dogmatic.

Punctul lor de vedere a fost expus în două documente de o mare importanţă: o scrisoa reprogram a lui Georges Seurat, publicată şi din care, personal, n'am văzut decât câteva fragmente, şi într'un volum de Paul Signac: *„De Delacroix au néo-impressionnisme"*, apărut în 1899. Acest volum, foarte documentat, a deşteptat în publicul amator curiozitatea de a cunoaşte de aproape acest curent, aşa încât a ajuns la mai multe ediţii. Şi ceşi el nu e tipărit decât la sfârşitul secolului, în realitate este rezultatul unor observaţii şi a unei experienţe care — cum am spus — a început în preajma anului 1880.

Impresionismul descoperise avantagiile amestecului optic, pe bază de culori pure, în „tuşe" divizate, de forma unor virgule, mai mari sau mai mici, după proporţia şi dimensiunile operei.

Procedând astfel, el este incontestabil novator. Se opreşte însă numai la câteva practice, pe care le găseşte din întâmplare, şi pe care şi neo-impresionismul le crede utile. Descoperirea aceasta revoluţionase tehnica pictorilor, îi dase o vigoare nouă, dar în acelaşi timp despărţise publicul în două tabere opuse, aproape rivale, în partizanii şi în duşmanii acestei tehnice. Zăpăcise chiar şi critica, dar mai ales produsese printre unii partizani o mişcare de nemulţumire, nu fiindcă n'ar fi fost convinşi de utilitatea tehnicei, ci fiindcă ar fi dorit ca ea să ajungă mult mai departe. Grupul nerăbdător al tinerilor, care nu putea fi satisfăcut ca acest util procedeu să fie întrebuinţat numai uneori, după capriciile pictorului, simte că se poate merge şi că trebue să se meargă mai adânc. Numai astfel, cred ei, se va dota pictura cu opere demne de timpurile noui şi de spiritul ştiinţific care domină cea mai mare parte a activităţii oamenilor spre sfârşitul sec al XIX-lea.

Iată deci o serie de nemulţumiţi, gata de luptă, recunoscători, bine înţeles, înaintaşilor pentru ceeace aduseseră nou în artă, dar în acelaşi timp doritori, în numele ştiinţei, — fiindcă de ştiinţă se vorbeşte mai ales în a doua jumătate a secolului trecut, — să ajungă mai departe. Odată intraţi pe drumul unor descoperiri aşa de folositoare, ei n'au decât un gând: să continue pe acest drum până la capătul lui.

Cam în aceeaşi vreme în care grupul acesta se sileşte să exploa-

teze „științific" teoriile impresioniste, întâlnim un alt mănunchiu de nemulțumiți: cei care tunau și fulgerau în contra Salonului dela Paris, a juriului și a nivelului general scăzut, care domnea în acel Salon. Ei fundează Salonul Indépendenților. Acest nume arată că, în realitate, avem a face tot cu un fel de „revoluționari". Vom vedea dacă cei care pornesc dintr'o parte se pot întâlni sau nu cu cei care pornesc din cealaltă parte. Interesant este că la baza mișcării lor, și a unora, și a celorlalți, este lipsa de satisfacție cu ceea ce se practica în cele două medii artistice: în cel oficial și în cel impresionist. Salonul Independenților devine cu timpul o tribună pentru noile generații și pentru cei ce aspiră să fie considerați „moderni".

Neo-impresioniștii nu vor deci să rupă dintr'o dată cu înaintașii. Atitudinea lor intransigentă nu se precizează decât mai târziu. La început, ei își dau seama că există încă multe legături între ceeace obținuseră Monet și ceilalți, și între ceeace doresc ei înșiși. De aceea, ei solicită dela impresioniști voia de a expune alături de ei, în 1886. Expoziția din 1886 este ultima manifestare a grupului. De aici încolo, nici aceștia nu vor mai merge toți împreună, și vom vedea de ce. Din pricina neo-impresioniștilor, din pricina sgomotului care se face în jurul acestei mișcări, din pricină mai ales că unii dintre impresioniști sunt atrași de teoriile noui, cum era de pildă Pissarro, ceilalți își dau seama că forța lor de coheziune s'a slăbit, că este primejdios ca să mai deschidă larg porțile grupului de tineri și chiar să se mai arate împreună în public. Unitatea care existase mai înainte și dase tăria primelor lor expoziții dispăruse.

Că Pissarro fusese atras de neo-impresioniști, nu trebue să ne mire. Acest artist — l-am văzut — este cel care se lăsase altădată influențat și de Cézanne, și de van Gogh. După cum îl caracterizează René Huyghe în *les Contemporains:* „il était facilement docile aux influences extérieures". Nu e mai puțin adevărat că atitudinea lui, atitudine care are drept consecință și o schimbare a felului de a picta a fiului său — pictor cu mult mai puțin însemnat — nemulțumește profund pe prietenii lui din trecut. Se pare chiar că în expoziție tablourile lui neo-impresioniste au fost primite cu sarcasme și ironii.

Așa dar, în 1886, impresioniștii și neo-impresioniștii nu se despărțiseră formal unii de alții, acea atitudine dușmănoasă, pe care o vom constata mai târziu, nu se declarase încă pe față. Tocmai această expoziție constitue data, dela care neo-impresioniștii încetează de a mai fi solidari cu grupul celorlalți și au pretenția să constitue ei singuri un grup.

In fond, ce reproșeau ei impresioniștilor? După ce recunoșteau că aceștia isbutiseră să dea culorii maximum de strălucire — ceea ce era și unul din scopurile neo-impresionismului — ei îi analizează, într'un spirit evident nu tocmai binevoitor, procedeele, pentru a ajunge la concluzia că aceste procedee, fără să fie rele erau timide și inconecvente. In adevăr, impresioniștii se serveau de culori pure — ca și neo-impresioniștii — de amestecul optic, însă nu renunțaseră cu totul la amestecul pe paletă. Cu alte cuvinte, amestecul optic și amestecul pe paletă (pigmentar) coexistau în arta lor. Tușa era foarte deseori în

formă de virgulă, ceeace permitea ca fiecare ton să rezulte din contopirea mai multor virgule, puse una lângă alta, era adică un ton divizat. Dar nu exclusiv, căci se întâlneau de multe ori tuşe, care intrau una într'alta. Constituiau ceeace P. Signac numeşte „des touches balayées", când o culoare intră în altă culoare, deci când nu mai putea fi vorba de o diviziune a tonului, unul din punctele esenţiale ale felului de a picta al neo-impresioniştilor. In fond, la impresionişti ei descoperiseră o tehnică de instinct şi de inspiraţie, supusă vicisitudinilor momentului, şi nu ceva logic, perseverent şi unitar.

Ducând mai departe inovaţiile impresionismului, neo-impresionismul se serveşte de aceeaşi paletă, adică de culori pure. Adoptă în toate împrejurările amestecul optic, renunţând cu totul la cel pigmentar, practică tuşa divizată, mai mult în puncte şi în pătraţele, decât în virgule. Virgula, ne dăm seama, constă dintr'un corp central şi un fel de coadă mai subţire, ca la o cometă. În realizarea acestor virgule, impresioniştii făceau tocmai mişcarea de a purta culoarea, ca şi cum ar mătura (touche balayée), ceeace era antipatic neo-impresioniştilor. Ultimii se servesc mai mult de punct, rezultând dintr'o singură mişcare de atingere, sau de pătraţele, separate unele de altele, a căror dimensiune depindea de mărimea operei întreprinse. Ei pun deci la baza execuţiei nu întâmplarea, oricât de fericită ar fi ea uneori, ci o metodă bazată pe procedee ştiinţifice.

Cu ce rezultate? Le găsim expuse tot în cartea lui Signac, mai sus citată Pe când impresionismul, ce e drept, obţinea tablouri mult mai luminoase ca toată pictura anterioară, inclusiv Delacroix, şi mai multă intensitate cromatică, ei micşorează totuşi strălucirea tonurilor prin amestecuri pigmentare, adică pe paletă, şi restrâng armonia tabloului, neobservând decât în chip interminent şi fără metodă regulele ce rezultă din felul de a se comporta al culorilor unele faţă de altele, când sunt asociate.

Evitând toate aceste greşeli, neo-impresionismul, după acelaşi autor, garantează un maximum de luminozitate, de coloraţie şi de armonie, cum nu se mai obţinuse până atunci în pictură. Aceste însuşiri sunt rezultatul practicării sistematice a unor procedee ieşite, cum am văzut, din impresionism, dar completate cu datele privitoare la legile după care culorile reacţionează una faţă de alta. Aceste legi fuseseră descoperite mai ales de chimistul francez Eug. Chevreul şi publicate în 1827, prin urmare cu vreo 50 de ani înainte de a se naşte nec-impresionismul, într'un memoriu care făcuse mult sgomot: *„Loi du contraste simultané"*, legi şi cercetări reluate mai târziu de alţi fizicieni, în special de americanul O. N. Rood şi de germanul H. Helmholz.

Unul din cele mai importante elemente noui introduse de neo-impresionişti în ceeace s'ar numi doctrina lor estetică, este deci elementul ştiinţific. El le dă curajul şi mândria cu care vorbesc de procedeele noui, de ei acum sistematic introduse în artă. Intr'o vreme în care ştiinţa se bucura de un aşa de mare prestigiu, cum este mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea — fiindcă în secolul al XX-lea şi datele ştiinţei au început să fie atacate, iar oamenii să

aibă o atitudine mai sceptică față de ele, — neo-impresioniștii sunt extrem de satisfăcuți că pot spune celorlalți: ați practicat toți o artă bazată pe instinct și pe inspirație; noi singuri facem o artă bazată pe datele și legile solide și imuabile ale științei.

Ei se pun astfel sub scutul științei, dar aceasta nu-i împiedică — pictori și artiști cum erau — să-și caute înaintașii, nu numai printre savanți, dar și printre acei pictori care în trecut schițaseră, dacă nu practicaseră neted și pe față, unele sau altele din legile care se găsesc la baza tehnicei lor picturale.

Toți istoricii care s'au ocupat de curentele revoluționare în artă și-au dat seama de nevoia celor mai mulți dintre acești „revoluționari" de a nu părea că rup cu totul cu trecutul Ei vor să dea impresia că felul lor de a judeca arta și de a o practica nu apare atunci pentru prima dată, că el este oarecum tradițional. Același lucru se petrece și cu neo-impresioniștii. De aici provin încercările lor de a demonstra că, în fond, ei nu fac decât să sistematizeze și să reducă la niște principii ușor aplicabile, nu numai rezultatele experienței unor oameni de știință, ceeace de sigur era mult, dar și observațiile celui mai mare și mai luminat pictor din secolul al XIX-lea, Delacroix, a cărui superioritate recunoscută de toți venea mai ales din felul în care tratase într'un tablou culoarea.

Intorcându-se la șeful romanticilor, luându-l pe acesta drept patron, ei își aleseseră bine protectorul, fiindcă, dintre toți artiștii secolului al XIX-lea, nimeni către 1880 nu era mai respectat, mai admirat ca artist și ca practician, ca om cu experiența picturii până în cele mai mici ale ei amănunte, ca Delacroix. Cercetând *Corespondența* lui, *Jurnalul* care se publicase fragmentar și care ceva mai târziu s'a publicat complet, și studiile pe care Delacroix însuși le scrisese asupra câtorva artiști care-l interesau în deosebi, neo-impresioniștii isbutesc să-l arate ca pe un inițiator al mișcării lor, fără, bine înțeles, să-i atribuie sistemul închegat pe care îl practicau ei, a cărui paternitate le aparținea.

Primul capitol al studiului lui Paul Signac este plin de citate, din care oricine să poată deduce, nu numai interesul ce Delacroix purta problemelor în legătură cu culoarea, dar mijloacelor de a ajunge să lumineze un tablou și să intensifice tonurile. El spusese (citez după Signac): „L'ennemi de toute peinture est le gris". Insă griul era tocmai rezultatul fatal al tuturor amestecurilor pigmentare, afară bine înțeles de cel cu alb al unei culori pure, sau cel cu tentele imediat vecine. Deci, dacă el condamna griul, evident că putea fi considerat unul din susținătorii amestecului optic, despre avantajele căruia își dase perfect seama când spusese: „Teintes de vert et de violet mis crûment, çà et là, dans le clair, sans les mêler". Deci, exemplu incontestabil de amestec optic și în același timp de diviziune a tonului, pe care Delacroix n'o numește astfel, dar căruia noi astăzi putem să-i dăm acest nume fiindcă în realitate la aceasta se reducea afirmația lui. Și, mai departe: „C'est bon que les couleurs ne soient pas matériellement fondues. Elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur

obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur". Exact ceeace urmăreau şi neo-impresioniştii. Mai mult decât atât: chiar atunci când sunt tonuri divizate, cu timpul culorile au o tendinţă să se apropie, îmbătrânirea tablourilor, patinarea lor, făcându-se şi printr'un fel de armonizare a suprafeţei pictate. Deci, dacă astăzi se întrebuinţează tuşe de acelea cu tonuri deosebite unele de altele, cum erau violetul şi verdele de care vorbea Delacroix, aşa încât numai dela oarecare distanţă să se combine şi să dea tenta de care are nevoie artistul, după 30, 40, 100 de ani, acele tuşe care erau separate una de alta la început se strâng, se topesc împreună, aşa încât nu mai e nevoie de o mai mare distanţă ca să percepi nuanţa pe care a dorit-o artistul, ci şi de aproape ai exact aceeaşi impresie. Orice pictură bună cu cât trece vremea, cu atât devine mai frumoasă.

La aceste constatări, — ca să ne întoarcem din nou la Delacroix — maestrul ajunsese între altele şi analizând picturile pe care ilustrul peisagist englez Constable le trimisese în vremea lui la Salonul din Paris. Felul de a picta al lui Constable, care avea drept rezultat o vibraţie cu totul particulară, o frumuseţe, o frăgezime de tonuri, mai a es când picta câmpii cu iarbă, îi dase lui Delacroix cheia acestui efect cu totul neaşteptat, la care nu ajungeau încă pictorii francezi. El rezultă din faptul că Englezul nu se servea de acelaşi ton pentru o suprafaţă mai întinsă, ci, dacă era vorba, de pildă, să picteze un câmp cu iarbă verde, de diferite nuanţe de verde, punând aceste nuanţe diferite una lângă alta, el ajungea să dea mai multă frăgezime şi un fel de vibraţie tonurilor, aşa cum se întâmpla şi în natură de altfel

In acelas timp, Delacroix preconizează execuţia prin tuşe mărunte, netopite împreună, ci separate şi paralele, ca nişte „haşuri". („Haşuri" se numesc în desen liniile paralele, prin care un desenator tinde să sugereze umbre şi relief). Aceste „haşuri" la Delacroix în general sunt de altă culoare, sau de alt ton.

Nu mai puţin importante sunt constatările aceluiaşi artist cu privire la felul cum culorile se comportă unele faţă de altele, când sunt puse alături: complimentarele, se ştie, se intensifică. Tot aşa, umbra unei culori va conţine în genere elemente evidente din culoarea complimentară. Dacă artistul are de pictat o draperie roşie, care pe corpul omenesc face cute şi cade în aşa fel, încât unele părţi sunt luminate şi altele întunecate, cele pe care le isbeşte lumina vor avea culoarea naturală, „locală", cum i se zice, niţel albită, acolo unde lumina este intensă, în timp ce în umbră un ochiu foarte fin ar descoperi elemente din tonul complimentar al culorii obiectului. Dacă draperia este roşie, în umbră se vor vedea elemente de verde. Umbra este rece când tonul este cald şi, invers, este caldă când tonul este rece. Cald: Galbenul, roşul şi portocaliul; reci umbrele: adică albastre, verzi sau violete.

Şi în sprijinul acestei afirmaţii, P. Signac n'are nicio greutate să găsească la Delacroix numeroase citate. Evident apoi că pentru a ajunge la astfel de rezultate, impulsul natural nu ajunge şi nici facilitatea cu care-au fost dotaţi unii pictori: e nevoie de reflecţie, de o artă din care să lipsească virtuozitatea: „La grande affaire c'est

d'éviter cette infernale commodité de la brosse", spusese Delacroix.

In privința felului de a așterne culoarea și de a-și alege suportul, adică pânza sau cartonul, pentru ca tonul să vibreze, și Turner, celebrul peisagist englez, este pus la contribuție în teoriile neo-impresioniste. De pildă, el făcuse o mare impresie asupra tuturor prin felul în care pictase zăpada, în câteva peisaje de iarnă. Oricine s'ar fi așteptat ca zăpada să fie redată prin alb, nuanțat cel mult cu griuri, cum se făcuse până atunci. Turner, într'un tablou celebru, care reprezintă chiciură și zăpadă, se servește însă de tente pure, pe care le amestecă în așa fel, încât dela distanță avem impresia tocmai a albului cald al zăpezii. Este adevărat că și Turner, ca și Constable, ca și toți acuareliștii englezi, printre care Bonington, fuseseră de aproape studiați de Delacroix, așa încât neo-impresioniștii suferă de două ori influența lor, odată prin Delacroix, altădată direct prin tablourile acestora.

Dar teoriile neo-impresioniștilor nu se raportă numai la pura execuție, la partea absolut materială de a așterne culoarea pe pânză, ci merge mult mai departe și prin aceasta ei se deosebesc încă și mai mult de impresioniști, care mai totdeauna nu și-au pus alte probleme, decât cele în legătură cu execuția stricată.

La obiecțiile destul de grave, cel puțin în intențiile neo-impresioniste aduse impresionismului, se mai adăogau altele, în afară de cele până acum menționate, și anume: impresioniștii, ziceau ei, făceau o pictură mult prea instinctivă, mult prea sclavă a impresiei momentane, defect, de altfel, pe care îl imputase acestora și Gauguin. De aceea, ei nu pot avea pretenție să producă opere cu adevărat semnificative. Tablourile lor erau apoi lipsite de orice intenție „intelectuală", nu avea la bază nimic altceva decât sensațiile vizuale.

O bună operă de artă nu se poate însă închipui, după neo-impresioniști, fără o idee de bază dela care să pornească, fără un element rațional, căruia să i se supună celelalte elemente de natură materială. O pictură este, înainte de orice, o compoziție, adică o anumită dispoziție de linii și de culori, „un bon arrangement de lignes et de coleurs", spusese Delacroix, „autant dire arabesque". Acest aranjament al liniilor, departe de a fi fixat numai în vederea echilibrului și armoniei unui tablou, trebue să aibă o însemnătate de ordin emoțional. Direcția liniilor și alegerea culorilor, adică a paletei de care se va servi artistul, vor fi în raport cu sentimentul ce se cuvine provocat în privitor. Dominantele unui tablou, spune Signac, vor varia după cum artistul tinde să exprime bucurie, calm, tristețe, ori sentimente contrare.

Și în această direcție punctul de plecare îl găsiseră neo-impresiniștii tot în scrierile lui Delacroix. „La couleur n'est rien si elle n'est pas convenable au sujet — spusese șeful romanticilor — et si elle n'augmente pas l'effet du tableau par l'imagination". Și, mai departe: „Tout le monde sait que le jaune, l'orangé et le rouge inspirent et représentent des idées de joie, de richesse", pentru a conchide cu ideea, în adevăr îndrăsneață, dar subtilă și perfect adevărată: „Je

vois dans les peintres des prosateurs et des poètes", după cum ei respectă sau nu aceste norme.

De aceea, o operaţie încă mai importantă pentru scopul ce urmăreşte artistul, decât însăşi tehnica de care se va servi, va fi, pe de o parte, alegerea nuanţelor, a tonurilor, ce vor compune gama la care va recurge, pe de alta „décider quelles courbes et quelles arabesques vont en découper la surface", cum spune Signac, care adaugă: „souci bien rare à une époque où la plupart des tableaux sont tels que des photographies instantannées ou de vaines illustrations".

Dominanta liniilor din compoziţie — căci de aceasta este vorba — va fi deci aleasă cu cea mai mare grijă şi va fi corespunzătoare sentimentului pe care tabloul trebue să-l exprime şi deci să-l evoce în cel care-l priveşte. Aceste linii vor fi orizontale, când se reprezintă ceva calm, fie că e vorba de o vedere din natură, fie că e vorba de o scenă cu personagii; ascendente, pentru sentimente de avânt şi bucurie; descendente, pentru cele de descurajare şi tristeţe. Evident, tentele calde, adică roşul, galbenul şi portocaliul, vor ocupa cea mai mare parte din suprafaţa tabloului, atunci când compoziţia va fi formată mai ales din linii ascendente. Tentele reci, din contră, vor fi în majoritate într'o compoziţie cu linii descendente, pe când un echilibru între tonurile calde şi cele reci va apare atunci, când va fi vorba de o compoziţie cu linii orizontale, adică menită să evoce în noi calmul, liniştea, siguranţa. Numai astfel se va ajunge la opere armonioase, luminoase şi mai ales colorate în chip logic şi conform datelor ştiinţei.

In ce priveşte alegerea subiectelor, neo-impresioniştii nu au o preferinţă deosebită pentru vreo categorie oarecare. De pildă, Georges Seurat, pe care toţi îl consideră ca şef, va trata adesea teme pe care le-ar fi putut alege şi unii impresionişti, Manet în deosebi, ori Monet. Bine înţeles, ele vor fi concepute cu totul altfel, într'un alt spirit, deşi subiectele rămân aceleaşi. Paul Signac va fi mai ales un peisagist, ca mulţi pictori contemporani; Cross de asemenea.

Seurat, Signac şi Cross sunt cei trei mai cunoscuţi reprezentanţi ai neo-impresionismului. Este bine să le schiţăm pe scurt biografia şi cariera lor artistică, după *Les Contemporains* ai lui René Huyghe şi *La peinture au XIX-e et au XX-e siècles*, a lui H. Focillon.

Georges Seurat moare foarte tânăr. Trăeşte dela 1859 până la 1891, adică numai 32 de ani. Este cel mai cu prestigiu dintre neo-impresionişti, atât printre prietenii mişcărei, cât şi printre duşmanii ei, în sensul că primii se adresau lui pentru a primi un cuvânt de ordine, iar cei de al doilea, când aveau de isbit în neo-impresionism, criticau mai ales operele şi teoriile lui Seurat. Incepe prin a urma cursurile Şcoalei de Arte Frumoase şi înţelegem câte rezerve a trebuit să facă faţă de învăţătura ce se preda în această instituţie refractară. Este totuşi interesant să notăm că profesorul lui imediat era un artist destul de bun, astăzi considerat printre urmaşii lui Ingres cei mai autentici, de origine germană, însă stabilit în Franţa, Ch. H. Lehmann. Işi completează învăţătura frecventând muzeele, lucru ce era de aşteptat dela cineva cu temperamentul şi dispoziţiile spirituale ale lui Seurat,

atât de apleçat adică spre literatură şi filosofie. Citeşte mult şi încă dintru început are o tendinţă de a teoretiza arta, adică de a căuta să şi-o explice abstract, pentru a ajunge mai mult sau mai puţin la un cod estetic, căruia mai târziu să i se spună. Frecventând muzeele, citind, el este isbit de ceeace era comun la marii maeştrii ai picturii, adică de legile ritmului, ale măsurii, de echilibrul unui tablou, şi de cele ale contrastului. Cel puţin aşa ne informează Coquiot, în studiul pe care-l consacră acestui artist. Citeşte şi cărţi de ştiinţă, — iată deci o preocupare întru câtva neobişnuită la un artist — şi se leagă printr'o prietenie durabilă şi fertilă în consecinţe cu fizicianul Ch. Henry, care îi supravieţuieşte. Acesta se împrietenise la rândul său cu Signac, astfel că el pare să se găsească la originea unora din explicaţiile pe care acesta din urmă le dă picturii. Ch. Henry, un contemporan preocupat de unele teorii ştiinţifice dela care pornesc neo-impresioniştii, relua astfel teorii mult mai vechi, după cum am mai spus, de vreme ce le întâlneam în al treilea deceniu al secolului al XIX-lea, la Chevreul.

Ştiinţa şi explicaţiile pe care le ţine de la Henry, cu privire la legile optice, îl preocupă enorm pe Seurat. I se pare — şi nu se înşela — că aici se găseau mijloacele pentru a duce mult mai departe, în chip logic şi natural, descoperirile pe care le făcuseră impresioniştii în vremea lor. Toate aceste descoperiri erau — ca să mă servesc de o expresie familiară — rămase la mijlocul drumului, când ar fi fost util ca ele să fie duse până la capăt. Rezultatul acestor conversaţii cu oamenii de ştiinţă, a lecturilor unor opere de caracter ştiinţific sau de caracter estetic, a vizitelor în muzee, a fost că Seurat ajunge să-şi formuleze cu o mai mare precizie decât impresioniştii teoria *diviziunii tonului*, care, după el, trebuia să fie ceva absolut, adică întrebuinţat în orice împrejurări s'ar găsi pictorul. Tot aşa se petrece cu legea contrastelor, aplicată pentru prima oară la desen, adică la clar-obscur, dar introdusă mai apoi şi în domeniul coloritului. De aceea poate desenele lui Seurat, după cum ne informează Focillon, sunt printre cele mai interesante desene de pictori dela sfârşitul secolului al XIX-lea. Prin aceste contraste în clar-obscur, adică în umbre şi lumini, el ajunge să evoce ceva destul de greu de evocat: atmosfera unei scene, ceeace cu un termen francez se cheamă „l'enveloppe" (Fig 190).

După 1882, el se încumetă să aplice aceleaşi reguli culorii, mai întâi cu oarecare timiditate, apoi cu o îndrăsneală crescândă şi metodică. In tablourile, în care pentru prima dată aplică aceste legi la armonia tonurilor, întâlnim, de pildă, alături de tuşe conforme concluziilor la care ajunsese, adică de tuşe divizate, de culori contrastate, şi pe acelea pe care, cu Signac, le-am numit tuşe „balayées". In cele din urmă, am spus-o, neo-impresioniştii renunţă la acest amestec „impur", pe care cu vehemenţă îl impută impresioniştilor. Această renunţare, acest aspect nou al picturei lui Seurat, curajos pentru vremea sa, de perfect neo-impresionist, îl întâlnim după 1884: tente pure, diviziune, contrast şi aşa mai departe.

Pe de altă parte, pe măsură ce el evoluiază, pe măsură ce-şi clarifică ideile, tabloul încetează să mai fie ceva spontan, devine rezultatul unei lungi meditaţii şi a unei complicate execuţii. Este partea

personală în cariera artistică a lui Seurat, aceea prin care el se impune contemporanilor şi în primul rând celor care urmăreau cam aceleaşi tendinţe. Tablourile acestea „organizate" apar după 1884. Aşa sunt, ca să citez câteva exemple, *„la Grande Jatte"*, *„Cirque"*, *„Chahut"*, etc.

Paul Signac este ceva mai tânăr, dar nu cu mult. Se naşte în 1863, moare însă în 1935, deci cam cu 40 de ani şi ceva după Seurat. El este moştenitorul, urmaşul care duce mai departe mişcarea, o explică, o realizează şi o impune, după moartea iniţiatorului. Acesta dispărând tânăr, nu ajunsese să-şi dea seama de succesele pe care, cel puţin într'un anumit cerc, le avuseseră teoriile sale.

Signac, tot aşa de inteligent ca şi Seurat şi, în plus de aceasta, dispus să-şi exprime cu uşurinţă, în scris, ideile, cum am arătat, este şi el atras mai întâi de impresionism. De aceea se leagă cu unii din artiştii care aparţineau acelui grup. Totuşi. el mărturiseşte oarecare interes şi pentru arta realistă. Iată-l deci la mijlocul drumului între impresionism şi realism, situaţie pe care n'o avea mai nici unul din cei de care ne-am ocupat până acum. Pe de altă parte, dintre subiectele care puteau să atragă pe un pictor, el se opreşte în deosebi la peisaj, şi în special la scene marine, din vecinătatea Mediteranei. Dintre apele de care este înconjurată Franţa, cea care a deşteptat mai multă admiraţie în artişti, cea dela care mai des s'au inspirat a fost tocmai Mediterana. Prin culoarea apei, prin lumină, prin ţărmul care o înconjoară, când gol şi stâncos, metalic şi lucind în soare, când acoperit de conifere, ea constituea un motiv ideal pentru un pictor. Signac este şi el atras de acest prestigios decor, cum fuseseră atraşi numeroşi alţi artişti înainte de el.

Expune în 1884, cum am văzut, cu Seurat şi Cross, apoi în 1886, cu aceştia doi şi cu impresioniştii, la ultima expoziţie a acestora. Signac este primul din grup care reduce paleta la culorile prismei, adică la cele pure. Cu alte cuvinte, el exclude din paleta lui pe cele ieşite din combinaţie pigmentară. Devine prieten cu Pissarro, atunci când acesta adoptase şi el teoriile tinerilor pictori.

Signac este un mare călător. In 1889, merge în Provence să se întâlnească cu van Gogh, cu care se împrieteneşte. Contactul cu van Gogh, deşi acesta vedea altfel pictura, îl întăreşte mai de grabă în convingerile de până atunci şi înţelegem de ce. Arta lui van Gogh, deosebită din punct de vedere al tehnicei, însă bazată tot pe contrastul dintre tonurile pure, era mult mai directă şi imediată, de cât cea a neo-impresioniştilor. Totuşi, trebue să facem o rezervă: Signac este mai spontan decât Seurat.

Are contact şi discuţii şi cu Ch. Henry, am spus-o, iar după moartea lui Seurat rămâne foarte legat cu acest om de ştiinţă, aşa încât teoriile neo-impresioniste din cartea *De Delacroix au néo-impressionnisme* par să rezulte şi din conversaţiile dintre artist şi fizician.

Signac, mai ales spre sfârşitul vieţii, câştigă un mare prestigiu. Inteligent şi înţelegător, nu întâlnim la el opinii exclusive şi atitudini excesive, de cele de care ne izbim des în grupări de pictori tineri. El devine preşedintele Salonului Independenţilor, care va juca un rol din

ce în ce mai important dela 1886 înainte, în mişcarea de renovare a picturii franceze. Ca o curiozitate care priveşte arta românească el a cunoscut pe N. Dărăscu care, o bucată de vreme, i-a suferit influenţa.

H. Edmond Cross se naşte în 1856 — era prin urmare cel mai în vârstă dintre neo-impresinonişti — şi moare în 1910. După mamă era englez, de aceea îşi traduce numele de Delacroix în Cross, ceeace înseamnă acelaş lucru. Inceputurile carierei sale de pictor le face la Lille, apoi la Paris, cu Bonvin, un pictor destul de

Fig. 272. — *Seurat : Le Chahut.*

cunoscut în acea vreme. In 1884 se împrieteneşte cu ceilalţi şi în acelaş timp se converteşte la teoriile neo-impresioniste. Expune şi el la Salonul Independenţilor. Este „pointillist", însă trebue să înţelegem acest termen, în ce priveşte pe Cross, într'un chip oarecum special. El nu se serveşte de tuşă în formă de punct, ci mai de grabă de tuşe, care tind spre un pătrăţel; ba încă, el se singularizează aşa de mult în practica lui picturală, este aşa de convins de avantagiile teoriilor lui Seurat şi Signac, încât se pare că de multe ori îşi lucrează tablourile în pătrăţele albe, pe care le colora pe urmă în tonuri pure, după nevoie. Dacă acest lucru e adevărat, se poate oare închipui o

practică picturală mai puțin spontană decât aceasta? De altfel, aici stă slăbiciunea neo-impresioniștilor. Când li s'au facut obiecții, ele se raportau mai ales la migala din tehnica lor, la încetineala pe care o puneau în execuția tablourilor, încetineală și migală care presupuneau o răcire fatală a sentimentului, în cursul execuției, o sleire a inspirației. Evident, într'un fel are să picteze un artist care, sub impresia a ceeace vede, așterne pe pânză una după alta, repede și cu hotărîre, trăsăturile care vor constitui tabloul—așa picta van Gogh — și într'alt fel va picta un

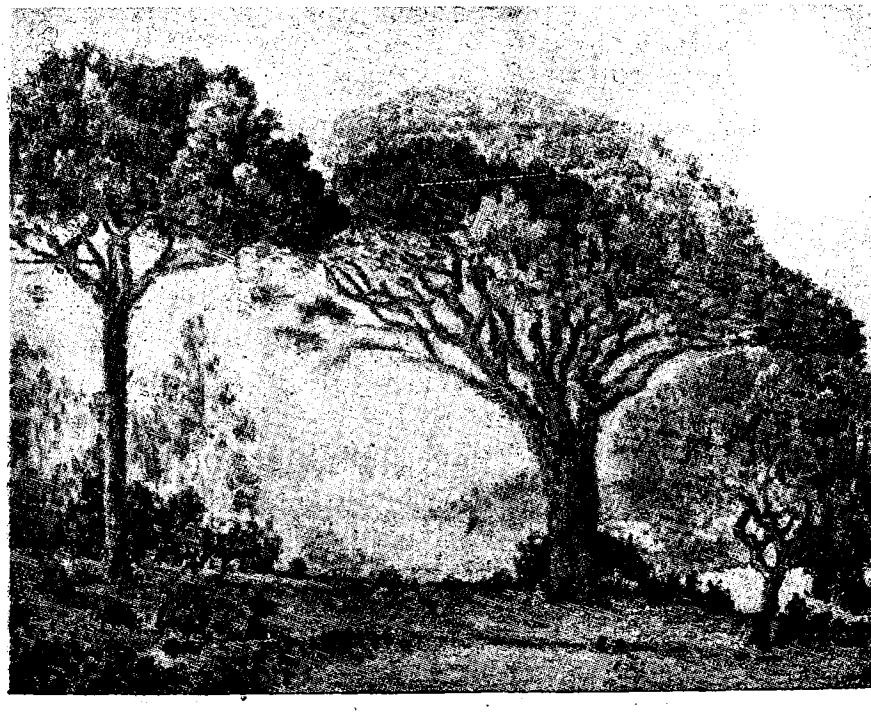


Fig 273. — *Signac: Les Pins au bord de la mer.*

alt artist, care începe prin a desena pătrățele albe, unul după altul, pe care apoi le acoperă cu tonuri de diverse culori. Este sigur că, dela o vreme, atenția se obosește și toată mulțumirea pe care o deșteptase în el motivul a dispărut. Iar pictura devine ca o broderie, lucrată pe îndelete, în gherghef, în cruci de diverse culori. Cei care criticau pe neo-impresioniști, mai ales din acest punct de vedere le făceau obiecțiunile lor. Dar la ele se mai adaugă și altele. Ei ziceau: dacă pictura este redusă la o simplă juxtapunere de tonuri divizate, la legea contrastelor, la execuția această lentă, este sigur că oricine va fi în stare să facă un tablou, mai mult sau mai puțin acceptabil. Pentru aceasta nu trebue nici talent deosebit, nici temperament: este

destul să ai niţică şcoală şi să te supui cu răbdare şi sistematic unor legi bine cunoscute.

In realitate, partea admirabilă, şi la Seurat, şi la Signac, şi la Cross — deşi de Cross personal, n'aş putea să mă pronunţ cu certitudine, căci de el am văzut mai puţine tablouri — partea cu adevărat interesantă nu este cea care le era comună, care decurgea din teoriile lor, ci cea care le era personală, cea care, până la oarecare

Fig. 274. — *Signac : Les Pins.*

punct, contrazicea aceste teorii : era partea de natură intimă, deci în ultimă analiză, tot de spontaneitate.

Să examinăm acum câteva din operele mai însemnate ale acestor artişti. Unele din ele au fost reproduse în prima parte a acestui volum, când am arătat pe scurt în ce constau diferenţele între ei şi impresionism. Aşa este cazul cu pânza cunoscută de Seurat, *la Parade* (Fig. 192), şi cu cea care se numeşte când la *Promenade*, când *Un dimanche à la Grande Jatte* (Fig. 193).

La chahut (Fig. 272), este tot un tablou de Seurat, luat din lumea circului sau a cafe-concertului, adică a teatrului de varietăţi. La sfârşitul reprezentaţiei muzica cântă ceva într'un ritm îndrăcit, un cancan sau ceva identic. Bărbaţii şi femeile dansează, se agită ca

şi când ar fi dezarticulaţi, într'o orgie de gesturi, pe care însă Seurat le-a înfăţişat în chipul cel mai static. In schimb, tabloul este cât se poate de decorativ şi, fiindcă este vorba de un sentiment puternic, avântat, liniile sunt evidente ascendente. E un lucru cu totul semnificativ pentru teoriile sale. Dar cât de anost şi de rece, de „impasibil", faţă de oricare din tablourile similare impresioniste.

Spuneam că Seurat şi-a aplicat teoriile cu privire la legea contrastului mai întâiu la desene şi în domeniul clar-obscurului. Portretul la care ne vom opri este un desen aşa cum îl imagina artistul,

Fig. 275. — *Cross : Provençales.*

în care mai ales putem judeca cât de eficace era metoda sa, când era vorba să evoce o atmosferă morală. Avem impresia că am pătruns într'o cameră în care se petrece ceva misterios. Toată această dispoziţie de umbre şi lumini, crează un prilej cât se poate de favorabil meditaţiei : (Fig. 190).

Paul Signac este mult mai puţin dogmatic, deşi teoriile grupului, lui i se datoresc. Va întrebuinţa, evident, culorile pure ; va lăsa să joace între tonuri albul hârtiei ; se va servi de tonuri divizate, etc., însă îl simţim mai puţin abstract şi mai mult pictor, şi poate mai aproape de impresionişti, decât toţi ceilalţi membri ai grupului. Intr'un peisaj ca cele intitulate *les Pins* sau *Pins au bord de la mer*

luate din Sudul Franței, unde se stabilise, lumina, aerul străbat pretutindeni. Aceasta provine, de sigur, din pricina tonurilor vii de care se servește, dar și din pricina diviziunei tonurilor, totdeauna cu ceva alb, din albul pânzei, între ele. S'a pictat în Franța mai cu talent, de sigur, mai cu pricepere, dar rare ori s'a pictat mai ușor, parcă cu nimica, și mai luminos. (Fig. 273 și 274).

De Cros am ales un tablou cu figuri într'un peisaj: *Provençales*. Pe un fond de peisaj foarte stilizat, având însă ceva dintr'o anumită manieră a lui Pissarro, două femei stau în iarbă, una pe gânduri, cealaltă adormită. Culoarea este plăcută, de sigur, dar forma este inconsistentă: ceva în genul unui bun afiș ilustrat. (Fig. 275).

LES FAUVES

Am trecut în revistă, în capitolele precedente, insistând asupra însușirilor și ideilor ce-i deosebeau de impresionism, pe cei mai însemnați pictori dela începutul veacului nostru. Ei sunt șefi de școală în perioada în care se nasc, iar opera lor va fi punctul de plecare al curentelor mai însemnate, nu numai din arta franceză, ci, prin radiere, ca urmare a influenței ce această școală exercită asupra țărilor de civilizație occidentală, a întregului Apus. Am insistat poate ceva mai mult asupra personalităților analizate până acum, pentrucă numai astfel se puteau lămuri atâtea chestiuni și înțelege atâtea probleme ce vor preocupa pe urmașii lor, am putea zice fără exagerare pe continuatorii lor, fiindcă mulți se declară ei înșiși discipoli ai acelora. Deși suntem încă așa de aproape de manifestări care s'au produs chiar sub ochii noștri, deși cea mai mare parte a pictorilor, pe care îi vom trata în paginele următoare, nu evoluiază după norme rigide și totdeauna previzibile, ci supunându-se, tocmai din pricina sensibilității lor rafinate și mereu în căutarea noutății, unii la sugestii succesive, venite din afara lor, alții la impulsii foarte nuanțate, venite din lăuntru, consider că tot se poate ajunge la o precizare a doctrinei lor, deci la o prezentare logică a operei.

Vom începe cu așa numiții „Fauves". Numele acesta în franțuzește înseamnă „fiare sălbatice". El arată deci pe o ființă cu totul streină de orice urmă de civilizație. Ne dăm seama că epitetul acesta le-a fost dat unor pictori, tocmai fiindcă arta lor era într'o discordanță teribilă, față de arta celorlalți. Numele a fost găsit de un critic de artă, ca și cel de impresionist de altminteri, ca să arate contrastul izbitor dintre tablourile acestor „fauves" și câteva busturi care aminteau de arta lui Donatello într'aceiași expoziție. Intr'o frază, destinată să distreze pe cititori, acel critic vorbea de „Donatello parmi les fauves". O expresie dată mai mult sau mai puțin în bătaie de joc, a devenit un renume, pe care cei interesați l-au reținut, tocmai fiindcă el era așa de pitoresc și răspundea așa de desăvârșit efectului ce ei doreau să provoace asupra publicului: niște sălbateci, exprimându-se cu o sinceritate brutală, rebeli veniți să răstoarne toate credințele și principiile estetice ale contemporanilor lor. In realitate, vom vedea că lucrurile nu sunt chiar așa de tragice.

Acest nume de „Fauves" însă le-a rămas, ca un titlu de glorie, iar doctrina lor a fost botezată, evident, cu numele de „Fauvisme". Purced poate dela van Gogh, în care se găsesc exprimate multe din dorinţele de care sunt animaţi şi aceşti pictori. dar ei nu sunt refractari nici la alte curente, cum ar fi cel al lui Cézanne care, din orice parte am privi pictura modernă, apare în fundul perspectivei. Şi, pe măsură ce-şi croiesc un drum în arta contemporană, ei se resimt şi de credinţele celor ce merg alaturi de ei, de cubişti, bunăoară.

Ceea ce este curios, este că mai toţi sunt formaţi în atelierul unui profesor al Şcoalei de Arte Frumoase, un pictor preocupat de antichitate, cum sunt mai toţi profesorii care aparţin Şcoalei şi Institutului, un om extrem de cultivat, plin de idei, însă spirit liberal şi excelent pedagog. Se numea Gustave Moreau. (El este şi profesorul compatriotului nostru Teodor Pallady, care, în atelierul maestrului, a cunoscut de aproape pe Matisse, cu care a rămas în excelente raporturi până astăzi).

Şi pentru „fauves", ca şi pentru van Gogh, culoarea este elementul esenţial într'un tablou, dar nu numai ea, cum vom vedea. „A vrai dire, pour tous les fauves, au moins à un moment de leur existence, la couleur a été le problème dominant", spune R. Huyghe, în studiul său despre Contemporani, la care am făcut deseori aluzie în manualul nostru. Şi pentru ce? Fiindcă culoarea este elementul cel mai eficace asupra simţurilor şi esenţial în pictura pură, adică în pictura care nu vrea să fie altceva decât pictură, cea care ne ajută să scăpăm de dominaţia şi chiar de intervenţia spiritului. Să notăm acest detaliu: ceea ce mai ales doresc aceşti tineri este să elimine orice element parazitar, după cum cred ei, adică intelectual, dintr'o operă de artă. Trăim într'o epocă în care se vorbeşte de poezie pură, de muzică pură; e natural să ne aşteptăm şi la o pictură pură.

Cel mai important din grup este Henri Matisse, figură dominantă în arta timpului nostru. Prin manifestările lui el ne ajută să înţelegem mişcarea pe care o reprezintă în liniile ei esenţiale, şi iată cum: în 1908 a publicat un fel de manifest în *la Grande Revue*, în care se cuprind, în fraze de o claritate absolută, fundamentele doctrinei. Să ne oprim puţin asupra acestui document, reprodus şi comentat de Raymond Escholier în *H. Matisse*, (Anciens et Modernes, Floury, 1937), publicaţie care are, pe lângă aprecieri uneori discutabile, calitatea de a cuprinde anume mărturii emanând dela Matisse însuşi, deci o adevărată profesiune de credinţă. In 1942, Pierre Courthion publică şi el, tot despre Matisse, un studiu mai puţin bine documentat, deşi şi el cunoaşte personal pe Matisse şi deci unele sau altele din afirmaţiile sale sunt bazate pe conversaţiile directe cu maestrul. Este o carte excelent ilustrată, cu titlul *Le Visage de Matisse*, la Jean Marquerat, în Lausanne. Bine înţeles, vom recurge, şi în ce priveşte pe „Fauves", la excelentele şi aşa de profundele capitole din Focillon, operă capitală cu privire la secolul al XX-lea, ca şi la cele din *Les Contemporains* a lui R. Huyghe.

„Ce que je poursuis c'est l'expression", scrisese Matisse, termen însă care la el are alt înţeles decât la ceilalţi artişti. „Expresia" nu

rezidă în trăsăturile feţei, şi nici în atitudinile şi mişcările violente sau calme ale personajelor, ci se obţine numai prin *dispoziţia tabloului*, deci prin *compoziţie*. Pentru Matisse, compoziţie este aproape sinonim cu expresie. Compoziţia însă va viza în primul rând la decorativ, deci la crearea în privitor a unei plăceri sensoriale intense, al unui calm odihnitor, „quelque chose d'analogue à un bon fauteuil", formulase ireverenţios acesta gândul lui. Dar, o compoziţie strânsă, în vederea tocmai a acelei delectări a ochiului, nu se atinge decât printr'o simplificare

Fig. 276 — *Matisse; Figură decorativă.*

extremă, o suprimare a tuturor detaliilor superflue, care ar putea lua altfel locul, într'o operă de artă, al detaliilor esenţiale. (Fig. 276).

Compoziţia, adică puterea de expresie a unui tablou, este, evident, în funcţie de formatul, ca şi de dimensiunile tabloului. De pildă, într'un tablou de forma unui pătrat, compoziţia are să apară într'un fel; dacă, din contră, tabloul are forma unui dreptunghiu în lungime, compoziţia va fi altfel rânduită; dacă e vorba de un dreptunghiu în înălţime, ea va avea o a treia rânduială; într'un triunghiu sau într'un spaţiu rotund sau oval, compoziţia se va conforma şi de data aceasta formatului. Mai

mult decât atât, chiar dacă e vorba de acelaşi format, adică de un dreptunghiu, dacă artistul vrea să treacă compoziţie dela dimensiunile mici ale schiţei la dimensiuni mult mai ample, chiar când raportul dintre înălţime şi lungime este acelaşi, el trebuie să schimbe compoziţia; detaliu foarte important în estetica lui Matisse. Mulţi artişti, din contră, se mărginesc să facă o schiţă, adică să fixeze liniile generale ale compoziţiei, pe care pe urmă o împart în pătrăţele, mărite apoi neschimbate la proporţiile mult mai vaste ale tabloului real. Matisse e de părere că în acest caz îţi pierzi căldura inspiraţiei, iar o compoziţie executată în aceste condiţii va da totdeauna impresia unui lucru rece şi neatrăgător. Pe de altă parte — şi din acest punct de vedere Matisse se deosebeşte de alţi artişti — el nu crede că o lucrare cu mari calităţi se poate obţine dintr'odată, căci prima impresie a pictorului este adeseori superficială şi dă rezultate care nu pot să ne intereseze multă vreme şi nici rezista la o contemplaţie prelungită.

Iată-l deci pe pictor în fond partizan al unei arte mult mai gândită, mai metodică, mai intelectuală decât cea a multor din contemporanii lui. Lucrul acesta la prima vedere nu ne poate în de ajuns mira. Cine zice artă de „sălbateci" spune artă de o spontaneitate extremă. Matisse însă nu e de părere că spontaneitatea este de mare ajutor în creaţiune, ci numai meditaţia şi experienţa, adică încercările repetate, până când ajungi să determini acea compoziţie, care e cea mai expresivă, adică cea mai efectivă, cea care ne face cea mai mare plăcere, o plăcere bazată bine înţeles în primul rând pe armonia şi pe îndrăsneala culorilor. Calmul de care vorbeam mai sus este urmarea acordului desăvârşit al tonurilor, adică al acordului cromatic, ca şi al echilibrului volumelor care, în definitiv, sunt indicate tot prin culori, cel mult subliniate de un contur puternic, deci lipsite de umbre. „Pour moi, tout est dans la composition", spune Matisse „Il est donc nécessaire, dès le début, d'avoir une vision d'ensemble". Dar, adaugă el, — şi aceasta îl deosebeşte fundamental de neo-impresionişti şi de veleităţile ştiinţifice ale acestora — „le côté expressif des couleurs s'impose à moi de façon purement instinctive", le choix de mes couleurs ne repose sur aucune théorie scientifique, il est basé sur l'observation, sur le sentiment, sur l'expérience de ma sensibilité". „En réalité j'estime que la théorie même des complémentaires n'est pas absolue". Iată deci câteva afirmaţii clare, hotărâte făcute în cursul manifestului. Suntem în plin empirism, ca în vremea, impresioniştilor, la discreţia sentimentului şi a sensibilităţii Şi, de fapt, fiecare din „fauves" a început printr'o perioadă în care s'a simţit destul de aproape de impresionism. Totuşi, pentru Matisse, — dar nu şi pentru ceilalţi, în special nu pentru Vlaminck — ceea ce-l interesează mai mult nu-i natura, cu miile ei de aspecte, nici natura moartă, cum se întâmplase cu impresioniştii, ci figura. „C'est elle qui me permet le mieux d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que je possède de la vie".

„Fauvii", punând accentul din ce în ce mai mult pe culoare şi plecând urechea şi la ceea ce se spunea în jurul lor, trec printr'o perioadă în care se depărtează mult de natură, o perioadă de simplificare, de interpretare a realităţii, de deformare expresivă a ei. Matisse nu

procedează totdeauna aşa; aici vedem deci deosebirea între el şi ceilalţi Este însă interesant de remarcat că el recomandă totuşi ca cei care fac „du style", să nu se depărteze prea mult de realitate căci atunci vor fi „à côté de la vérité". Expresie care trebue reţinută, pentru cineva care a fost acuzat de a dispreţui realitatea. De aceea, chiar atunci când el şi ceilalţi se apropie de cubişti, „ils procèdent de la sensation à l'idée", adică dela contactul cu natura, spre stilizare, pe când ceilalţi, cubiştii, „procèdent de l'idée à la sensation". De altfel, vorbind de Picasso, care este reprezentantul cel mai autorizat al cubiştilor, Matisse spusese că ei doi sunt „polul Nord" şi „polul Sud".

Evident, în grupul fauvist vom întâlni temperamente variate. De aceia, ce e adevărat pentru unul, va fi adevărat numai cu aproximaţie pentru ceilalţi. A fost însă necesar să ne oprim un minut la analiza

Fig. 277. — *Matisse : La Desserte. (Harmonie albastră)*

unei doctrine, care, deşi nu e complet şi mereu împărtăşită de tot grupul, - de altfel ea variază la însuşi Matisse - constitue totuşi miezul esteticii celui mai important din grup, şi permite să ne apropiem cu încredere şi cu lumini noui şi de opera celorlalţi.

Este imposibil de a intra în prea multe detalii şi de a studia pe toţi reprezentanţii mai de seamă ai fauvismului. Nu putem însă trece cu vederea pe cel mai ilustru dintre ei, cel a cărui doctrină, de altfel, am încercat s'o expunem în cele precedente.

Matisse deşi reprezentantul „picturei tinere", este astăzi un om trecut de 75 de ani. Este din nordul Franţei, ca şi Vlaminck, ca şi Derain — şi ei aderenţi de seamă ai fauvismului — şi acest detaliu ne va explica multe lucruri, în primul rând atracţia pentru Sud, pentru cerul luminos al Mediteranei sau al Oceanului, la coasta de Vest a Franţei. Studiază mai întâi dreptul, ca să facă plăcere tatălui, apoi este atras de pictură. Trece prin mai multe ateliere, până ajunge la Beaux

Arts, la Gustave Moreau, deosebit cu totul, cum am văzut, de elevul său, acesta fiind „orienté vers la peinture pure". Copiază la Luvru — iarăşi un lucru neaşteptat — nu dispreţuieşte însă nici mulţimea de pe stradă. Are norocul să vină la München în contact cu arta musulmană în timpul unei mari expoziţii; iar această întâlnire va avea o enormă repercuţie asupra sa şi, prin sine, asupra picturei contemporane. Atunci îşi dă seama Matisse de voluptatea culorii, fără nicio intervenţie din partea gândirii, de prospeţimea miraculoasă a armoniei tonurilor pure, de eleganţa arabescului colorat şi de rezultatele expresive ale procedeului simplificării. Această dragoste pentru culoare pură şi pentru simplificare îl duce mai departe, la arta japoneză, care-l întăreşte în convingerile căpătate prin arta musulmană. Toate aceste preocupări, plus cea a compoziţiei, îl apropie de impresionişti sau, mai drept vorbind de neo-impresionişti. La început, navighează între realism şi neo-impresionism, servindu-se de o paletă strălucitoare de tonuri pure, este însă indecis. Călătoreşte în sudul Franţei. Doctrina sa se tot lămureşte din contactul cu natura plină de lumină şi de farmec a Sudului; „Je veux un art d'équilibre, de pureté, qui n'inquiète, ni ne trouble. Je veux que l'homme fatigué, surmené, éreinté, goûte devant ma peinture le calme et le repos". La aceste concluzii ajunsese el şi în urma unei opere importante de Cézanne, al cărei proprietar devenise, chiar într'un moment în care mijloacele sale materiale erau destul de reduse, ca să-şi permită luxul de a cumpăra opere de artă, dar care îl atrăsese în chip particular, *„les Trois Baigneuses"*.

Fig. 278. — *Matisse: Femeie şezând. (col. part.)*

Prin 1903, „fauvii" încep să se cunoască unii pe alţii şi să-şi strângă rândurile. In 1905 expun o parte din operele lor, care „urlă" în mijlocul pânzelor celorlalţi. Atunci li se dă numele de care am vorbit, nume pe care l-au meritat multă vreme, dar pe care nu-l mai merită astăzi, cu excepţia poate a unuia singur, a lui Georges Rouault.

Matisse a produs o operă din cele mai variate şi mai bogate. Aproape nu este subiect, pe care să nu-l fi tratat de nenumărate ori, de la portret şi peisaj, până la vastele decoraţii murale. Felul de

tratare este departe de a fi acelaş, chiar când motivele nu se deosbeesc prea mult. Această impresionabilitate a lui Matisse, această nevoie de a

Fig. 279. — *Matisse: Femme devant un aquarium (col. priv.)*

simţi „de unde bate vântul", i-a fost imputată, şi nu pe nedrept. Este ea provenită dintr'o dorinţă de a se înnoi, sau rezultatul unei nesigu-

Fig. 280. — *Matisse: La leçon de piano (1923) (col. part.)*

ranţe asupra lui însuşi, ori poate, ceeace ar fi şi mai turburător, ieşită dintr'o impulsie vie de a profita de ceeace, într'un anumit moment

are succes, este greu de spus. Sgomotul făcut de unul sau de altul dintre contemporani n'a fost fără răsunet asupra sa, până ce, dintr'o cauză sau alta, se răsgândea şi pornea pe un alt drum. Van Gogh l-a impresionat în primul rând, cum era natural. Un tablou cum este de pildă *la Desserte* (Fig. 277) este foarte aproape de felul de aranjare şi de pictura din portretele maestrului de la Aix (Mme Boulin), cu singura deosebire că Matisse, preocupat de „stil", de „expresivitate", elimină multe detalii, care erau considerate ca indispensabile de către van Gogh.

Aceiaşi preocupare de simplicitate expresivă, mergând până la un fel de înţepenire a figurei, apare în portretul de *Femeie şezând* (Fig. 278). *Femme devant un aquarium* este, din contra, mai aproape de realitate (Fig. 279). Este însă evident că, reproduse în alb şi negru,

Fig. 281. — *Matisse : Muzica.*

fără acea putere convingătoare ce emană din darul lui Matisse de a se servi de culoare, toate aceste planşe nu ne pot nici pe departe face să simţim mulţumirea rezultată din contemplarea acestor opere. In *la Leçon de piano* se ghiceşte parcă ceva mai bine farmecul coloritului (Fig. 280).

De sigur, ca orice artist, Matisse este inegal. Când este bun, el merită incontestabil locul de fruntaş, pe care-l deţine în arta europeană contemporană. Mai puţin reuşite, deşi ele au fost mult lăudate, mi se par compoziţiile sale de mari dimensiuni, unele în America, altele în Rusia. Amintirea decoratorilor egipteni şi extrem orientali ; tendinţa exclusivă la ritm ; succesele răsunătoare ale unor contemporani, de cât care Matisse nu se considera cu nimic inferior, l-au făcut să se oprească la o formă de artă, ce se suporta încă din pricina magiei coloritului, dar care în fond este de o sărăcie dezesperantă, în naivitatea ei agresivă (Fig. 281).

CUBISMUL

Printr'un fel de ironie a împrejurărilor, cubismul a fost considerat de cei care l-au inventat şi practicat, dacă nu ca o întoarcere la realitate, în orice caz ca o întoarcere la ordine. El apare ca o protestare energică, îndrăzneaţă, stranie însă şi deconcertând pe mulţi, pe de o parte în contra disoluţiei, pe care, după cum pretindeau unii, impresionismul o adusese formelor dintr'o compoziţie, pe de alta în contra exceselor colorismului, aşa cum era înţeles de fauvi. Deci, ceea ce ei mai ales imputau predecesorilor şi ceeace tindeau să facă să dispară era ca arta, care se baza în primul rând pe aparenţa lucrurilor, adică prin ceeace natura transmitea spiritului nostru prin simţuri, să fie înlocuit cu realitatea adevărată, adică cu însuşirile eterne ale lucrurilor, după datele inteligenţei.

In momentul în care cubismul, această formă aşa de violent revoluţionară a picturei, devine o tendinţă atotputernică în pictura nouă, contemporanii lui se împart în două grupe: prietenii şi duşmanii lui, adică cei ce-l practică convinşi că sunt adevăraţii reprezentanţi ai spiritului modern, şi cei care văd în el o decădere completă a picturei, mai teribilă chiar de cât fauvismul. Totuşi, teoriile cubismului sunt aşa de neaşteptate, aşa de îndrăzneţe faţă de ceea ce exista, încât fauvii înşişi, care mai târziu vor deveni protivnicii acestora, nu se pot împiedica să nu le adopte, să nu se lase influenţaţi de ele. Matisse chiar, cel mai importat şi cel mai personal din grupul fauvilor, nu-l neagă la început. Mai în urmă însă îşi dă seama de nepotrivirea dintre ideile sale şi cele ale grupului cubist, ale lui Picasso mai ales, şi pronunţă fraza cunoscută: Picasso şi cu mine suntem polul Nord şi polul Sud al picturii.

Ceea ce deosibea pe cubişti, şi de impresionişti, şi de fauvi, ambii bazându-şi creaţia în primul rând pe impresii, pe sensaţii, dar ceea ce apropie acelaşi cubism de neo-impresionism, este că amândoi, şi neo-impresionismul şi cubismul, purcedeau dintr'o nevoie de a supune opera de artă — roabă până atunci a instinctului — unui proces intelectual pe bază logică. „Les sens déforment, mais l'esprit forme", va spune Braque, unul din şefii cubismului, afirmaţie citată de R. Huyghe, în volumul despre *Contemporani*, la care foarte des am făcut aluzie. De aici vine importanţa pe care grupul o acordă teoriilor; de aici încă discuţiile nesfârşite de cafenea; de aici polemicile; de aici acel amestec ciudat — un lucru rar în istoria picturii — al unor poeţi fantezişti, ca Guillaume Apollinaire, şi influenţa pe care o dobândesc ideile lor, logice până la absurd, în elaborarea operelor de artă, ce vor constitui producţia cubismului.

Dacă unele din teoriile lor ne apar astăzi neadmisibile, ridicole chiar; dacă ne e greu să admitem că o inteligenţă clară, cum este evident că o posedau mulţi dintre partizani, s'a putut într'atât înşela sau complăcea în mistificare; dacă toate aceste fenomene ne surprind, nu trebue să uităm că cei ce le puseseră în circulaţie erau tineri şi mai ales doritori să se afirme. Poate trebue să adăugăm încă un de-

taliu, care nu e tocmai în favoarea cubiştilor, dar care explică multe din rătăcirile lor. Cei mai mulţi dintre ei nu posedă nicio instrucţie desăvârşită, nici măcar una profesională notabilă. Sunt oameni cu reacţiuni vii, bine dotaţi, care se cred făcuţi pentru pictură şi care, în acelaşi timp, sunt nerăbdători să facă ceva prin care să se afirme, adică prin care să atragă atenţia publicului asupra lor. Bizareria punctului lor de vedere, în care nu puţin loc ţinea, după cum am spus, dorinţa de a „epata", de a se face cunoscuţi fie şi spărgând oarecum geamurile — după cum spune un dicton francez — se explică deci prin acest complex, pe care-l întâlnim la mai fiecare dintre cubiştii cu renume. Şi încă ceva, care e mai greu de formulat, fiindcă pentru un spirit sincer de artist şi profund onest, apare aproape ca un sacrilegiu: la mulţi din ei găsim şi o nevoie de mistificare, adică de a-şi bate joc de public şi de admiratori, o mistificare îndreptată spre cei din jurul lor prieteni, duşmani sau indiferenţi, dar care uneori se transformă — după cum ne spune tot H u y g h e, cu dreptate — într'un fel de automistificare. După ce enunţaseră teoriile cele mai ciudate, dela o vreme ajung de cred şi ei în ele; pornind dela aceste teorii, clădesc astfel nişte edificii mai mult sau mai puţin iluzorii, care însă pentru mulţi constitue esenţa chiar nu numai a cubismului, ci a artei.

De sigur, acuzaţie destul de grea pentru o tendinţă, care s'a bucurat de un mare succes până în pragul epocii noastre, deşi este adevărat că acum a început să fie altfel considerată. Şi n'aş îndrăsni s'o fac, dacă n'aş găsi confirmarea absolută a ceeace afirm în scrierile unuia din literaţii care se alipiseră grupului, care trăiseră aşa zicând din viaţa lui zilnică, în cele ale lui C a r c o. C a r c o ne spune, uneori în chip foarte precis, cum a luat naştere, dintr'un fel de glumă de atelier sau dintr'un cuvânt de spirit pronunţat de unul sau altul, la un pahar, cine ştie ce teorie, pentru care se rup lănci, doi sau trei ani mai târziu. Şi nu avem niciun motiv să ne îndoim de adevărul afirmaţiei romancierului. Dar acesta este un alt aspect al problemei, fiindcă ce ne interesează în istoria artei nu este dacă punctul de plecare al unui curent era perfect cinstit sau sincer, ci efectele lui. Iar efectele cubismului sunt într'adevăr unul din fenomenele remarcabile în evoluţia picturii din vremea noastră.

Când lucrurile se mai lămuresc, după ce şi de o parte, şi de alta, adică şi la cubişti, şi la duşmanii cubismului, încetează acele afirmaţii pasionate şi absolute, şi se domoleşte acel spirit războinic, vizibil în primele manifestări cubiste, când, în sfârşit, se ajunge la un fel de selecţionare a teoriilor, se simte nevoia unor constatări ceva mai substanţiale, pe care să se poată baza un artist. Este momentul în care cubiştii se străduesc să pară logici şi tradiţionalişti (şi e bine să reţinem aceste două epitete) şi aleargă după „strămoşii cubismului". Există în natura omenească această slăbiciune, pe care o întâlnim chiar şi în firea celor mai curagioşi şi mai agresivi artişti, de a nu părea că rup cu totul cu trecutul, de a evita să se prezinte ca reformatori totali, făcând tabula rasa de tot ce-a existat. Ei simt nevoia să convingă pe amatori şi publicul obişnuit că, în fond, oricât ar părea de ciudată producţia lor, ea se integrează în tradiţie. In acel moment, în care

cubiştii se apără justificându-se, chiar memoria lui Ingres, desenatorul vestit dar uneori deformator voit al formelor, nu este uitată. Pentru noi cei de azi şi chiar pentru contemporani, de sigur că nicio apropiere nu putea părea mai neaşteptată, mai nelogică, un adevărat sacrilegiu, decât cea a lui Picasso şi a lui Ingres. Dar cubiştii, pornind dela faptul că, mai ales în tinereţea acestuia, dar uneori şi mai târziu, întâlnim anume forme care sunt voluntar interpretate, pentru mai multă expresivitate, afirmă că această diformare la care Ingres s'a oprit nu este decât începutul unei tendinţe, pe care ei o continuă şi o perfecţionează. De pildă — fiindcă nu vreau să fac afirmaţii care să nu se poată dovedi — de multe ori o fată tânără, la Ingres, atunci când era arătată într'un moment de frică sau de pasiune puternică, ca de pildă Angelica liberată de Roger (Luvru), sau Francesca surprinsă de soţul ei, aceasta este arătată cu gâtul niţel umflat, un gât de porumbiţă, ca să ne exprimăm poetic, dar amintind puţin de o guşă, după cum spuneau duşmanii pictorului. Ingres găsea că un astfel de gât este mai frumos şi că pasiunea astfel redată devine mai elocventă, decât dacă ar fi desenat corect gâtul unei fete tinere. Alt exemplu: în la *Grande Odalisque*, ca să dea impresia că trupul e mlădios, elegant, gingaş, el lungeşte peste măsură şalele, aşa încât criticii au putut spune că i-a adăugat câteva vertebre.

Toate aceste libertăţi pe care Ingres, clasicul prin excelenţă, şi le permitea, îndreptăţesc mai târziu pe cubişti să spună că „Monsieur Ingres" este în definitiv unul din strămoşii mişcării lor. Ceeace, sunt sigur, ar fi făcut pe Ingres să se cutremure de groază. Totuşi, asupra acestei legături de rudenie dintre Ingres şi cubişti, nici aceştia nu insistă prea mult.

Mai la îndemână şi mai de neatacat li se pare însă cazul lui Cézanne. Ne aducem aminte că unul din principiile pe care artistul provensal le afirmase într'una din scrisorile sale, era că totul în natură se formează conform sferei, conului şi cilindrului. Aceste corpuri sunt numite de unul din teoreticienii cubişti, care e în acelaşi timp şi artist, „les volumes primordiaux", adică cele la care se pot reduce toate formele existente. De aceea la ei, de atunci în colo totul va lua forme de sfere, conuri şi cilindre, întregi sau fragmentate, şi vom vedea de ce, şi despărţite. Acest fel de a înţelege pictura, raţional, cerebral aproape, fără niciun fel de atingere cu latura sensuală a artei, cu acele calităţi care fac apel la simţurile noastre şi care dau naştere la plăcerea estetică, a fost numit de Gotthard Jedlicka — profesor de istoria artei la Universitatea din Zürich — o artă de asceţi. Cu alte cuvinte, o victorie a judecăţii asupra simţurilor.

Aşa apare cubismul când ajunge să fie deplin închegat. Dar, la început, el nu se prezintă sub aspectul acesta strict logic, la care-l găsim atunci când atinge punctul lui culminant. Şi cubismul, ca foarte multe doctrine estetice, evoluiază. Când ne vom ocupa mai de aproape de Picasso, vom vedea în ce fel. In acelaşi timp, e bine să ştim de pe acum că, deşi supunându-se oarecum aceloraşi legi, el este mai diferit dela un reprezentant la altul, de cum fusese chiar neo-impresionismul.

Cubismul evoluiază, am spus noi. Un punct de vedere așa de straniu și de în contradicție cu tot ce cunoscuse până atunci pictura, nu se putea produce complet, deodată. El se desvoltă hrănit de polemice, de acele interminabile discuții de cafenea și nu mai puțin din dorința de a înmărmuri, de a „epata" pe burghez. Pornind dela afirmația lui Cézanne, la care am făcut aluzie, el o adâncește, o duce până la ultimile ei consecințe. In natură, zic cubiștii, se găsesc deci formele primordiale, de care luăm cunoștință, nu cu simțurile înșelătoare, ci cu rațiunea. Tot rațiunea ne îndeamnă să eliminăm din ele ce e accidental și să nu reținem decât esențialul, strictul necesar, ceeace e cu adevărat caracteristic pentru una sau alta din aceste forme primordiale. Și astfel, din judecată în judecată, din silogism în silogism, cubiștii ajung să se convingă că în pictură spațiul și timpul n'au nicio importanță. Ce este important, este ceeace rațiunea noastră fixează, determină și reține ca forme tipice. Printr'o contradicție, care nu-i unică în opera lor, ei tind la sugerarea până la halucinație a celei de a treia dimensiuni, adâncimea și volumul, dar în același timp renunță la perspectivă și așează toate aceste forme puternic sugerate, puternic individualizate, geometrizate, într'un singur plan, așa cum fac pictorii decorativi.

Despre obiecte, mai zic ei, ochiul, adică simțurile noastre, ne dau o imagine. Această imagine este în funcție de multe împrejurări întâmplătoare și deformante: de ora zilei, de lumină, de poziția obiectului în spațiu, de raportul lui față de alte obiecte. Spiritul nostru însă, bazat pe memorie, ne spune că el e mult mai complet de cum se prezintă ochiului, într'un moment dat, cu unghiurile și suprafețele pe care nu le vedem, dar știm că există. Tot așa, despre o persoană, ale cărei trăsături și poziție în spațiu sunt mai variate, mai capabile de alte posibilități de cum apar, într un anumit moment, ochiului. Așa, de pildă, pornind dela acest raționament, cubiștii ajung să ne arate că obiectul X. de exemplu o ghitară, fiindcă această temă revine des în tablourile lor, un vas cu flori, o persoană chiar, nu e numai așa cum o vedem în momentul în care o privim. Noi știm, dacă o pălărie este ascunsă pe jumătate de un alt obiect, că ea este totuși întreagă ; iar despre o persoană, căreia îi vedem numai capul, știm că are și restul corpului, sau dacă nu-i vedem de cât un ochiu, știm că are doi etc. Prin urmare, pentru ce să nu prezentăm toate aceste detalii deodată ? Atunci numai impresia privitorului și cea pe care a avut-o artistul în momentul în care execută tabloul va fi aproape de realitatea adevărată, nu de aparența sub care obiectele și ființele se prezintă simțurile noastre înșelătoare.

Exemplu tipic despre impasul în care ne poate duce logica, fiindcă este evident că în această înșirare de raționamente există o logică foarte strânsă. De aceea, scopul suprem al artei cubiștilor este să arate toate aceste porțiuni de obiecte reunite la un loc. Mai mult de cât atât: obiectele și persoanele, o știm, ne apar nouă într'un fel sau în altul, după cum sunt luminate. Dacă sunt luminate din dreapta, ne apar într'un fel, dacă sunt luminate din față apar altfel. Cubiștii însă nu țin seama de o singură direcție a luminii, de lumina așa

cum se prezintă simţurilor noastre; ei îşi închipuie că lucrurile sunt luminate dintr'odată din mai multe părţi, de unde rezultă acele contraste puternice, acele linii de întretăiere dintre umbre şi lumini, pe care le întâlnim în foarte multe din tablourile lor. Deci, după cum impresionismul fragmentase culorile, aşa încât prin amestecul optic să ajungă să ne dea adevărata impresie a luminii şi a tonurilor din natură, tot aşa cubiştii fragmentează obiectele şi persoanele, pentru ca din împreunarea lor să ajungă la imaginea totală a acelor persoane şi obiecte, nu într'un singur moment — de aceea ei nu ţin seamă de timp, cum spuneam — ci în eternitate.

Fig. 282. — *Picasso : Deux Nus.*

Pentru a ajunge la această concepţie, arta neagră le-a fost de mare folos. In această direcţie se poate porni dela un fapt precis, pe care-l citează Carco şi alţi istorici ai cubismului : unul din ofiţerii din colonii, prieten cu ei, pozase înaintea unui artist negru. Artistul negru făcuse după el un portret destul de asemănător. Ofiţerul însă era arătat în uniformă, şi uniforma avea nişte nasturi de metal foarte strălucitori. Prin urmare, în momentul n care pictorul îşi privise modelul, nasturii aceştia erau unul din detaliile care-l izbiseră mai mult. Cum figura era şi ea foarte importantă, artistul negru combinase aceste două elemente şi înşirase nasturii în jurul capului. Deci, sincer vorbind — fiindcă este evident că pictorul nu avea deloc intenţia să teoretizeze arta — el a căutat detaliile cele mai izbitoare şi le-a strâns la un loc. Aşa vor proceda de multe ori şi cubiştii. Aşa încât, tot Jedlicka ne spune, ceea ce arta japoneză fusese, din punct de vedere al culorii, pentru impresionişti, arta neagră va fi, din punct de vedere plastic, al analizei şi al sintezei formelor, pentru cubişti.

Acest joc de segmantare a figurilor, de prezentare a tuturor posibilităţilor de ecleraj înntr'un singur tablou, duce la o descompunere şi la o recompunere care incită pe artist să separe cu totul realitatea de figuraţia ei plastică. Fragmentele de obiecte şi de fiinţe ei le ima-

ginează, dela o bucată de vreme, în suprafețe armonioase, compuse numai din arabescuri și pete de culoare, o pictură pură, care peste puțin va deveni pictură abstractă: „Pură creație cerebrală". Este punctul culminant al artei cubismului.

Intre timp însă, unii sau alții dintre cubiști trecuseră și prin alte faze. Dacă este logic să reprezinți realitatea așa cum o arată inteligența, pentru ce când pictezi un ziar să nu lipești pe tablou ziarul însuși? Pentru ce, când pictezi un student, să nu-i lipești în cap o beretă adevărată sau, dacă e vorba de un pahar, să nu pui acolo o bucată de sticlă? Mai mult decât atât: dacă e vorba ca în tablou să nu mai existe niciun element de seducție sensorială, atunci să facem în așa fel încât orice calitate rezultată din materia întrebuințată să dispară. In loc să avem transparența unei culori, aspectul ei gras și lucios, s'o facem cât mai neplăcută la vedere. Cum? Amestecând în culoare nisip. Petele colorate vor deveni mate, sgrunțoase, dezagreabile la vedere, dar destul de expresive. Nu e greu să înțelegem ce-a devenit cu timpul un tablou astfel executat. Bucățile de jurnal, albe la început, au îngălbenit; sticlele au căzut și s'au desprins; cuele au ruginit. Deci pictura aceasta, pe care Jedlicka o numește „pictară pentru orbi", pentrucă se adresează mai mult simțului tactil decât vederi, a luat un aspect așa de contrar noțiunii pe care ne-o facem despre un bun tablou, încât chiar cei mai calzi admiratori ai cubismului s'au răcit foarte mult în ultimul timp. Insă, ne dăm seama că există totuși ceva eroic la acești pictori: renunțarea la tot ce ar putea face plăcere, la tot ce ar putea atrage publicul obișnuit. Este una din calitățile cubismului. O alta: cubismul, prin această căutare în toate direcțiile, bazată pe logică, bazată mai ales pe o revenire la forme bine definite, a isbutit să readucă în domeniul picturii noțiunea de volum și de adâncime, care aproape dispăruseră sub impresioniști și urmașii acestora. Așa înțeleasă, pretenția lor de a reveni la tradiție nu e cu totul lipsită de temei, deși, evident, despre tradiție ne facem azi cu totul alte idei decât își făceau reprezentanții cubismului.

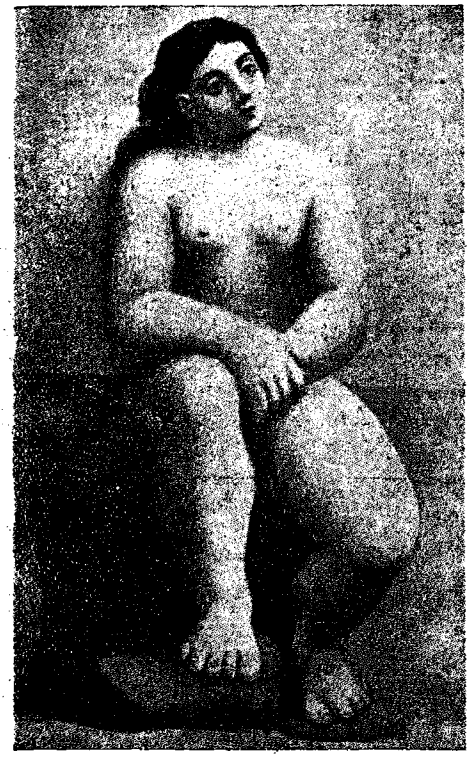


Fig. 283. — *Picasso: Femme nue assise (1921)*

Printre cei mai importanți cubiști unii sunt de origine spaniolă,

alţii Francezi curaţi. Sunt şi unii Evrei, mai ales teoreticienii. Din acest amestec cosmopolit a ieşit arta cubistă, una din tendinţele sensaţionale ale „Şcoalei din Paris". Ne vom opri ceva mai îndelung la doi dintre corifeii mişcărei: la Picasso printre Spanioli şi la Bracque printre Francezi.

Fig. 284. — *Picasso: Baigneuse (col. artistului)*

Pablo Picasso e născut în 1881. E fiul unui basc din Nordul Spaniei, profesor de desen. Arta era practicată în familia acestuia înainte de naşterea sa. Copilul e de o precocitate rară şi excepţional de dotat. Este în stare să execute într'o oră, cu o virtuozitate rar întâlnită, un tablou pentru care altul ar pune o săptămână. Dar, în acelaşi timp, are o natură neliniştită şi — după cum spun cei care-l cunosc — nu prea sigură de ea. In 1900 vine la Paris. In anii următori îşi petrece vremea între Spania şi Franţa. Parisul anului 1900 oferea o atmosferă foarte atrăgătoare pentru un om dotat. Aici Picasso descoperă pe un artist strălucit, decorator de mari suprafeţe murale, pe Puvis de Chavannes, pentru care are dela început o mare admiraţie. Dar nimic mai deosebit ca Puvis de Chavannes şi Picasso aşa cum îl cunoaştem din arta cubistă. Totuşi, fapt este că tânărul spaniol admiră pe înaintaşul său şi-l imitează. O întreagă serie de tablouri pornesc dela compoziţia lui Puvis aproape monocromă, *Le pauvre pêcheur*: un pescar arătat în barca lui, melancolic, descurajat, înainte de a porni să pescuiască (Fig. 97). Acest pauvre pêcheur este la originea aşa numitei perioade albastre a Spaniolului. Acelaşi colorit, aceeaşi simpatie profundă pentru cei învinşi de soartă întâlnim şi la unul, şi la altul. (Fig. 282).

Fig. 285. — *Picasso: Le Violon.*

In 1904, Picasso revine la Paris pentru o perioadă mai lungă. Intră ca un personaj important şi e primit, am zice familiar, cu braţele deschise, în cercul artistic şi literar dela Montmartre. In acelaşi

timp călătorește. In Sud, este isbit de lumina care aurește și dă o nuanță roz la orice, și de aici naște așa numita „perioadă roză" a lui Picasso.

Dar, în 1906-7, din discuțiile artiștilor și literaților, apare cubismul. Picasso își dă seama numai decât de avantajele pe care le-ar avea dacă și-ar apropia acest fel de a judeca pictura și de a o practica. Mai întâi, începe cu natura moartă, care, după socoteala lui, convenea mai bine unor astfel de reguli abstracte. Apoi, trece la figura umană. In 1912 își duce mai departe concepția și complică metoda de lucru de până atunci cu obiectele lipite de-a dreptul pe tablou. Rămâne cubist

Fig. 283. — *Picasso : Natură moartă cu hârcă și praz.*

tot timpul primului război mondial, până la 1920. Face câteva expoziții : unii îl admiră, alții îl insultă. In sfârșit, Picasso este personalitatea de care se vorbește mai mult în arta franceză, alături de foarte puțini, între alții de Matisse. După această dată însă, Picasso, a cărui natură e foarte versatilă, poate tocmai fiindcă e așa de înclinat spre virtuozitate și în stare să se exprime oricum vrea, își schimbă maniera, recurge la o apropiere de arta antică, pe care-o monumentalizează și o vede cu un sentiment tragic. Din această perioadă datează figuri enorme, cu extremități exagerate, cu mâini de giganți (Fig 283). Dar nu rămâne nici la această fază. Il vedem intrând într'alta, turbure, anarhică, în care tablourile sunt mai ales o înlănțuire de linii și de arabescuri, nu tocmai clare pentru o inteligență obișnuită. In perioada

aceasta îl găsim pe Picasso până astăzi, când expoziţia sa din Londra, cu arta „liberărei", face atât să se vorbească de ea, în bine şi în rău.

Cele mai importante opere ce aparţin acestui gen sunt Guernica, reprezentarea unui episod celebru din războiul civil al Spaniei din anii trecuţi şi o serie de pânze, în execuţia bizară a cărora el pretinde că se exprimă tendinţa de liberare a Franţei de sub ocupaţia germană.

Georges Braque e cu un an mai tânăr, deci născut în 1882. E unul din puţinii Francezi, printre străinii care constituesc statul major al cubismului. E un colorist înnăscut şi'n aceasta recunoaştem calitatea lui latină. Rămâne colorist până şi în cea mai ascetică epocă a cubismului. In 1908, după ce trecuse pe la fauvi, se întâlneşte cu Picasso şi acesta îl convinge de superioritatea cubismului asupra oricărei alte maniere. Braque îl aplică mai întâi peisajului. In războiu luptă ca un viteaz şi e rănit grav. N'a încetat de a picta, imediat ce s'a însănătoşit. Oscilează între o pictură abstractă şi una mai aproape de realitate. In orice caz, rămâne superior mănuitor al formelor pe baze decorative. In mişcarea de liberare a Franţei şi el ocupă un post din cele mai onorabile, spre deosebire de alţi confraţi, colaboratori ai Germanului cotropitor.

Fig. 287. — *Braque : La Cheminée*

După această introducere, să trecem în revistă mai multe tablouri cubiste, în care vor fi aplicate principiile de care vorbeam. Am văzut cum apar figurile la Picasso în perioada sa albastră, cum şi în cea care pretinde că se bazează pe reminiscenţe ale artei greceşti. Ne vom opri acum la un nud de femeie, *une Baigneuse* (Fig.284) şi la două naturi moarte (Fig. 285 şi 286).

Nudul este evident impirat de cine ştie ce construcţie mecanică, metalică. Naturile moarte sunt din două perioade diferite : una, cea cu vioara, e mai veche. Cea de a doua este dintre ultimele opere ale artistului. Dar, cu această trecere în revistă, suntem departe de o fi epuizat toate aspectele sub care se prezintă până acum — nimeni nu ştie ce va fi de acum înainte — arta cameleonică, în care amintirea deghizată ţine un aşa important loc, a lui Picasso.

Tablourile lui Braque se recomandă — am spus-o — prin coloritul lor suav şi, ori cât ar părea de ciudat şi de neaşteptat, adesea prin detalii fermecătoare, ce se pierd însă în compoziţia totală. (Fig. 287) Conturele energice din pânzele lui Picasso nu se văd nici-o dată aici. Forma obiectelor are ceva sinuos şi parcă moale la pipăit, iar grămădirea lor ne aminteşte de acele confuzii, „cu artă" obţinute.

Cu acest ultim volum se încheie Manualul de Istoria Artei. Am ajuns astfel aproape de vremea noastră, după ce ne-am oprit mai

îndelung asupra realismului, impresionismului şi epocii post-impresioniste, etape deosebit de însemnate în calea ce ne-am propus. Franţa, ca şi în trecutul imediat, a continuat să ţină fruntea naţiunilor Occidentului. Poziţia ei a fost strălucită şi solidă în artă, fie că a fost vorba de cel de al doilea Imperiu, fie că a fost vorba de a treia Republică. In jurul ei s'a rânduit fără greutate, în chip logic, producţia pe acest teren a celorlalte state, prietene sau duşmane, chiar cea a orgolioasei Mari Britanii sau al depărtatei Rusii.

Idealul de la care s'au inspirat artiştii dela Constantin cel Mare, cu care începe primul volum, până azi, conscient sau fără să-şi dea seama, a variat considerabil în aceşti mai bine de o mie cinci sute de ani. Au fost perioade de nespusă strălucire, dar şi altele de decadenţă, în care aveam impresia că ceea ce, cu atâta talent şi cu atâta serioasă trudă se statornicise şi se închegase, se destrăma, sub influenţa mai ales a celor care nu vedeau în opera de artă, de cât un mijloc de a-şi exersa virtuozitatea, şi de a lua ochii oamenilor. Ori de câte ori am avut afface nu cu un mare creator luat izolat, care poate apare ca un meteor într'un cer senin, ci cu grupe întregi, susţinute de interesul pe care îl acorda lor societatea, opera de artă a fost expresia ultimă a unei lungi şi stăruitoare discipline, bazată pe viaţă şi pe realitate, pornind astfel de la concret. Tabloul sau sculptura de mari dimensiuni, erau pregătite, nu numai prin studii generale, care luaseră, în epoca de formaţie a autorului lor, o serie de mulţi ani, dar şi prin schiţe şi încercări numeroase de detaliu, probe evidente ale atenţiei ce se acorda de artist unor asemenea manifestări. Desen, compoziţie. perspectivă, clarobscur, familiarizare cu tot ce priveşte amestecul culorilor, felul lor de a se comporta reciproc proaspete sau atunci când învechesc, metoadele de a le dizolva, de a le păstra eficace şi a le aşterne pe suportul lor, nimic nu-i scăpa unui pictor ce se respectă. Şi ştiinţa lui era atât de sigură şi atât de la îndemână, în cât n'a refuzat niciodată vre-o comandă, deşi mai toate ansamblurile cu adevărat mari i-au fost impuse, nu numai în ce priveşte subiectul, ci şi în ce priveşte locul unde se cuveneau aşezate, de multe ori impropriu, deosebit de greu de acoperit.

Şi nimeni mare nu s'a plâns vre-o dată de „lipsa de libertate", la care îl obligau împrejurările; ba din contră. în ori ce dificultate şi în ori ce constrângere găsea un nou stimulent Catedralele secolelor al XIII-lea şi al XIV-lea, construcţiile grandioase ale Renaşterei şi Barocului, ansamblurile sublime din portalurile multor biserici, opera lui Rafael, a lui Michel Angelo, a lui Correggio, Veronese şi Tintoretto, Rubens şi Rembrandt, Tiepolo, aşa au văzut lumina, ca şi cea a lui Delacroix, mai aproape de noi.

Atâta vreme cât arta a fost studiată cu seriozitatea ce merită, operele mari n'au încetat să răsară. Dar mai aproape de noi, concepţiile oamenilor despre adevăratele însuşiri ale unei importante lucrări de artă s'au schimbat. Ceea ce se cere unui pictor, nu mai este ştiinţă, ci spontaneitate, farmec, plăcerea ochilor. Şi, încetul cu încetul acesta devine incapabil de un efort prelungit, de o realizare care să reclame de la el ceva mai mult de cât dorul de a aşterne şi de a

armoniza tonurile în chip îndrăzneț, de a introduce un mic subiect la care nu se gândiseră, ori pe care îl dispreţuiseră înaintaşii.

Ultimile mari tablouri, în care să se mai simtă acea nevoie de vaste compoziţii, de o răsuflare largă şi de o generoasă cheltuială de energie, sunt iscălite de Courbet, de Puvis de Chavannes, de Manet. Deşi printre contemporanii sau urmaşii acestora vom întâlni admirabili pictori, mânuitori geniali ai penelului, la mai toţi le lipseşte însă acea latură intelectuală, acea cultură a mâinei, a ochiului şi a creerului, fără de care nimic cu adevărat înalt nu se crează. Unii din ei, Cézanne de pildă, simt această nevoie. Se căsnesc, fac teorii şi caută să se conformeze lor, dar imediat ce ies din opera de mic format, ajung la acea capodoperă de neputinţă, *les Grandes Baigneuses*, în faţa căreia se extaziază azi mulţi admiratori, dar care, după ani de retuşe, a fost părăsită de Cézanne însuşi descurajat, fără ca ea să fie terminată. Iar şi mai aproape de noi, în mare parte sub efectul modei sau al unei nevoi de variaţie şi de „originalitate", care este una din trăsăturile nefaste ale vremei în care trăim, ajungem la arta lui Picasso, pontiful ereziarh al picturii, versatilul, cameleonicul, ecou talentat al celor mai neaşteptate forme de artă, de la cea a cavernelor, trecând prin cea a negrilor şi a pieilor roşii, până la Puvis de Chavannes.

În aceste patru volume s'au putut strecura unele greşeli şi au putut apărea unele omisiuni. Erau inevitabile, manualul fiind opera unui singur om, cu ideile estetice şi cu preferinţele lui.

Domeniul istoriei artei a devenit atât de vast, în cât unele scăpări din vedere, întâmplătoare sau intenţionate, erau fatale. Considerăm însă că acest dezavantaj a fost compensat prin unitatea de concepţie şi de simţire care a rezultat din faptul că opera a fost redactată de o singură persoană. De aici şi unitatea de perspectivă, a cărei consecinţe a fost acea linie dreaptă, ce străbate întreaga lucrare.

Ducând-o la bun sfârşit, considerăm că ne-am îndeplinit una din obligaţiile ce ne-am impus, atunci când am primit însărcinarea de prim profesor de Istorie Artei la Universitatea din Bucureşti, acum şasesprezece ani.

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

Literatura privitoare la secolul al XIX-lea fiind extrem de bogată, este dela sine înțeles că nu vom menționa, chiar într'o bibliografie sumară, decât lucrările cele mai des consultate.

TRATATE GENERALE ȘI DICȚIONARE.

Histoire de l'Art, sub direcția lui André Michel, Paris, 1905 și următorii.

Nouvelle Histoire universelle de l'Art, sub direcția lui Marcel Aubert, Paris, 1923.

Histoire universelle des arts, sub direcția lui Louis Réau, Paris, 1934—1936.

Colombier Pierre du: Histoire de l'Art, Paris, fără dată (1943).

Propyläen Kunstgeschichte, Berlin, 1923—1926.

Hamann Richard: Geschichte der Kunst, Berlin, 1933.

Benézit E.: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, Paris, 1911—1913. 3 volume.

Thieme und Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig (în curs de publicație).

Revistele: l'Artiste, Gazette des Beaux-Arts, Revue de l'Art ancien et moderne, l'Art et les Artistes, Burlington Magazine, The Studio (în deosebi numerile speciale). Zeitschrift für bildende Kunst. Die preussischen Jahrbücher, l'Arte.

Cataloagele expozițiilor dela Jeu de Paume (Paris), dela Burlington House (Londra), ale muzeelor mari din Franța, Anglia, Germania, Italia, Belgia, Danemarca, Elveția.

TRATATE GENERALE DESPRE SECOLUL AL XIX-lea.

Alazard Jean: L'Orient et la Peinture française au XIX-e siècle, Paris, 1930.

Blanc Ch.: Histoire des peintres de toutes les écoles, Paris, 1865.

Blanche J. E.: De David à Degas, Paris, 1919.

Colasanti Arduino: Galleria Nazionale d'arte moderna in Roma, Roma, 1925.

Dayot A.: La Peinture anglaise des origines à nos jours, Paris, 1908.

Dehio G.: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin, 1923—1927, 10 vol.

Deri Max: Die Malerei im XIX-ten Jahrhundert, Berlin, 1923. 2 vol.

Dimier Louis: La Peinture française au XIX-e siècle, Paris, 1914.

Divald C.: Histoire de l'art hongrois, Budapest, 1927.
Focillon H.: La Peinture au XIXe et au XXe siècles, Paris, 1927 şi 1928, 2 vol.
Fontainas A.: Histoire de la Peinture française au XIXe siècle, Paris, 1922.
Justi L.: Deutsche Malkunst im XIXten Jahrhundert, Berlin, 1921.
Lambotte Paul: Histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique, Bruxelles, 1930.
Meier-Graefe Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, München. 1927, 3 vol.
Michel André: Sur la Peinture française au XIXe siècle, Paris, 1928.
Muther Richard: Geschichte der Malerei in XIXten Jahrhundert, Leipzig, 1909.
Ojetti Ugo: Ritratti d'artisti italiani, Milan, 1911.
Ojetti Ugo: La Pittura italiana dell'Ottocento, Milan, 1929.
Ruskin John: Modern Painters. London, 1898 (ed. nouă). 6 vol.
Réau Louis: L'Art russe. Paris, 1927.
Saunier G.: Anthologie de l'art français. La Peinture. XIXe siecle. Paris, 1911, 2 vol.
Schneider René: L'Art français au XIXe siècle, Paris 1929, 2 vol.
Smaa Kunstböger: (Mici cărţi de artă). Copenhaga, 1913 şi următorii.
Vitry Paul: La Sculpture française classique. Paris, 1934
La Peinture au Musée du Louvre 13 fascicule. publicate de revista **Illustration** sub direcţia lui J. Guiffrey.

REALISMUL ŞI IMPRESIONISMUL

Bell Malcolm: Burne-Jones (die Kunst).
Bénédite Léonce: Courbet. Paris
Colin Paul: Manet
Colin Paul: La Peinture belge depuis 1830, Bruxelles. 1930.
Degas Ed.: Lettres (les Cahiers Verts), Paris, 1931.
Duret Th.: Les peintres impressionnistes. Paris. 1878
Duret Th.: Manet. Paris. 1906.
Focillon Henri: L'Estampe japonaise et la Peinture en Occident dans la seconde moitié du XIXe siècle, Paris, 1924.
Friedländer Max: Max Liebermann, Berlin. 1924.
Fontaine A.: Constantin Meunier.
Fosca Fr.: Daumier, Paris. 1933.
Geffroy Gustave: La Vie artististique, Paris, 1892—1903, 8 vol.
Geffroy Gustave: Carrière, peintre de portraits. Paris. 1906
Geffroy Gustave: Renoir, Paris 1920.
Geffroy Gustave: Claude Monet. sa vie, son temps, son oeuvre, Paris, 1922.
Heinemann L.: British contemporary artists, London, 1899.
Holman Hunt W.: Pre-raphaelism and the Pre-raphaelite Brotherhud, London, 1905.
Hourticq L.: Manet, Paris.
Huysmans I. K.: L'Art moderne, Paris, 1904.
Huysmans I. K.: Certains, Paris 1908.

Jamot Paul et Wildenstein G.: Manet. Paris, 1932.
Jamot Paul: Renoir, Paris, 1923.
Jamot Paul: Degas, Paris, 1924.
Jedlicka Gotthard: Edouard Manet, Zürich, 1941.
Jedlicka Gotthard: Toulouse-Lautrec.
Jessen Jarno: Prärafaelismus (die Kunst).
Jullien Adolphe: Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés, Paris, 1909.
Léger Ch.: Courbet, Paris, 1929.
Lemoisne P. A.: Degas, Paris
Maillard Louise: Rodin, Paris, 1908.
Marcel Henry: Daumier. Paris.
Mauclair Camille: L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres, Paris, 1904.
Mauclair Camille: Claude Monet, Paris, 1924.
Mauclair Camille: Puvis de Chavannes, Paris, 1928.
Michel André: Puvis de Chavannes, Paris.
Pennell E. et J.: James Mc Neill-Whistler, Paris 1913.
Poulain Gaston: Bazille et ses amis. Paris, 1932.
Réau Louis: Max Liebermann, 1908.
Rilke Rainer Maria: Rodin, Leipzig, 1913.
Schefler: Adolph Menzel, der Mensch, das Werk, Berlin, 1923.
Séailles Gabriel: Eug. Carrière, l'homme et l'artiste, Paris, 1923.
Tarabant Ad.: Pissarro, Paris, 1942.
Tschudi H. von: Adolph von Menzel, München, 1905.
Tyrell - Gill Frances: Turner, London, 1904.
Vanzype G.: Henri de Braekeleer, Bruxelles, 1923.
Vitry Paul: Carpeaux, Paris.
Vollard André: La vie et l'oeuvre de Pierre-Auguste Renoir, Paris, 1919.
Vollard André: Renoir, Paris, 1921.
Waldmann Emil: Menzel. München.
Waldmann Emil: Leibl. Leipzig.
Wolf Georg Iacob: Leibl. München.
Zola Emile: Mes haines, Paris, 1867.
Les Peintres illustres, monografia consacrată lui Courbet.

Lucrări generale, privind întreaga mișcare post-impresionistă sau atmosfera în care post-impresionismul se desvoltă

Julius Meier-Graefe: Entwiklungsgeschichte der modernen Kunst (vierte Auflage, R. Piper & Co. München, 1927).
Gustave Coquiot: Les Indépendants, 1884-1920. Paris, 1920.
André Salmon: L'Art vivant, Paris 1920.
Karl Einstein: Die Kunst der 20-ten Jahrhunderts, Propyläen Verlag. Berlin, 1927.
H. Focillon: La peinture aux XIX-e et XX-e siècles. Paris, 1928.
René Huyghe: L'Art au 20-ème siécle, în Hist. gén. de l'art, sub direcția lui Marcel Aubert, Paris 1932.
R. Escholier: La Peinture française au XX-ème siècle. Paris, 1938.
Th. Duret: Histoire des peintres impressionnistes. Ed. IV-a, Paris, 1939.
René Huyghe: Les Contemporains, Paris, 1939.

R. Rey: La Peinture moderne (Col. Que Sais-je ?) Paris, 1941.
Revista: L'Amour de l'Art.
Opere interesante pentru cunoașterea atmosferei ale literaților ce au luat parte la diversele cenacluri artistice.
Francis Carco: De Montmartre au Quartier Latin.
Francis Carco: Bohême d'Artiste.
Roland Dorgelès: Le Château des Brouillards.
Pierre Mac Orlan: Rue St. Vincent.
André Warnod: Les Berceaux de la jeune peinture.
André Warnod: Les Peintres de Montmartre.

DEGAS

P. A. Lemoisne: Degas (l'Art de notre temps), Paris, 1912.
Paul Jamot: Degas (Gazette des Beaux-Arts). 1924.
Lettres de Degas, publiées par Marcel Guérin, Paris, 1931.
Catalogul expoziției Degas, cu o prefață de P. Jamot. Paris, fără dată (1932).

RENOIR

Georges Duthuit: Renoir, Stock, 1923.
Albert André: Renoir, Crès, P. 1923. André iscălește și una din introducerile (vol. I) la opera l'Atelier de Renoir, cealaltă (vol. II), fiind iscălită de Marc Elder. 1932.
Paul Jamot: Catalogul expoziției din 1933.
Claude Roger-Marx: Renoir, P. 1937.
Ambroise Vollard; En écoutant Cézanne, Degas. Renoir. Grasset, 1918.

CEZANNE

John Rewald: Cézanne et Zola, Paris, 1936.
John Rewald: Cézanne, Plon, Paris, 1936.
Lionello Venturi: Cézanne, son art, son oeuvre. Catalogue raisonné. Paris, 1936.
Georges Rivière: Cézanne, Floury, 1936.
Fritz Novotny: Cézanne, în editura Phaidon, 1937.
John Rewald: Cézanne, son oeuvre, son amitié pour Zola, P. 1939.
Amintirile directe despre Cézanne se găsesc în corespondența pictorului cu Zola, publicată tot de Rewald, în 1937 apoi în:
Emile Bernard: Souvenirs sur Paul Cézanne.
Ambroise Vollard: Paul Cézanne, Paris, 1919.
Diverse articole de Léo Larguier, Camoin, Maurice Denis, Joachim Gasquet, altele publicate în l'Art Vivant, Cahiers d'Art, l'Amour de l'Art, Chroniques du jour.
In limba germană Iulius Meier-Graefe a publicat un Cézanne, la Piper, în 1923.

Critice acerbe au formulat J. K. Huysmans, în articole ocazionale, Camille Mauclair, pasionat prieten al impresioniştilor, care s'a crezut obligat să vină în apărarea lor. In sfârşit, figura lui Cézanne apare în două din romanele lui Zola : Le Ventre de Paris şi l'Oeuvre, bine înţeles sub un alt nume.
Elie Faure : Cézanne, Crès, 1926.
Gustave Coquiot : Çézanne, Ollendorf, 1919.
René Huyghe : Cézanne, Plon, 1936.

VAN GOGH

Jean Baptiste de la Faille : L'Oeuvre de Vincent Van Gogh, catalogue raisonné, 4 vol. Van Oest, Bruxelles.
Irving Stone : La Vie passionnée de Van Gogh, Paris, 1939.
Michel Florisoone : Van Gogh, Plon, 1937.
Van Gogh : Brieven aan zijn Broeder, 3 vol. Amsterdam, 1924.
Van Gogh : Lettres à Emile Bernard, Paris, 1911.
Van Gogh : Letters to an artist, from Vincent Van Gogh to Anton ridder Van Rappart, 1936.
Gustave Coquiot : Vincent Van Gogh, Flammarion, 1923.
Paul Colin : Van Gogh, Rieder, 1928.
Florent Fels : Van Gogh : Floury. 1928.
N. Scherjon and Jos. De Gruyter : Vincent van Gogh's great period, Amsterdam, 1932.
Un album publicat de editura Phaidon, 1936.

GAUGUIN

Jean Rotonchamps : Paul Gauguin, 1906.
Charles Morice : Paul Gauguin. Floury, 1919.
Maurice Denis : Théories, 1920.
Charles Chassé : Gauguin et le groupe de Pont-Aven, Floury, 1921.
Robert Rey. : Gauguin, Rieder, 1924.
Charles Kunstler : Gauguin, Floury, 1937.
Apoi articole de Paul Jamot în Gazette des Beaux-Arts (1905), Prefaţa catalogului expoziţiei din 1936 de H. Focillon ; aluzii la Gauguin, ca şi la ceilalţi artişti contemporani cu el, în diversele volume publicate de André Lhote.

LES FAUVES

Raymond Escholier : H. Matisse, Floury, 1937.
Pierre Courthion : Le Visage de Matisse, Lausanne, 1924.

CUBISMUL

Gotthard Jedlicka : Picasso, Zürich, 1934.

TABLA DE MATERII

	Pag.
Introducere	7
REALISMUL	9
Franța: Gustave Courbet	9
Școala dela Barbizon: Rousseau, J. Dupré, Diaz, Daubigny	23
Jean Fr. Millet	30
Honoré Daumier	40
H. Fantin-Latour	46
Belgia:	53
De Braekeleer, Ch. de Groux, I. Stevens, Alfred Stevens, Const. Meunier.	
Olanda:	69
J. B. Jongkind.	
Germania:	73
Menzel, Leibl, Trübner.	
Anglia:	84
Prerafaelismul.	
INTRE REALISM ȘI IMPRESIONISM	96
Pictura: Monticelli, Boudin, Lépine, Ricard, Puvis de Chavannes, Carrière	96
Sculptura și Arhitectura: Carpeaux, Const. Meunier, Visconti, Lefuel, Ch. Garnier	113
IMPRESIONISMUL	135
Edouard Manet	138
Claude Monet	156
Frédéric Bazille	162
Camille Pissarro	164
Alfred Sisley	167
Auguste Renoir	171
Edgard Degas	181
Toulouse-Lautrec	192
PICTURA EUROPEANĂ IN TIMPUL IMPRESIONISMULUI	197
Whistler	193
Libermann	208
Munkacsy, Szinyei Merse, Paal	211
Grigorescu, Andreescu	212
Fontanesi, Boldini, Segantini	217
Buchser Menn Aug Baud-Bovy	220
Repin	220
NEOIMPRESIONISMUL: Seurat	221
SCULPTURA LA FINELE SECOLULUI: Rodin	227
INTRODUCERE LA PARTEA II-a	243
DEGAS	252
RENOIR	259
CEZANNE	268
VAN GOGH	302
PAUL GAUGUIN	332
NEOIMPRESIONISMUL	363
LES FAUVES	376
CUBISMUL	384
BIBLIOGRAFIA	243